arta

ANUL XXVIII • NR. 12/1981

arta

ANUL XXVIII NR. 12/1981

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

PREZENTARE ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Ion Ionescu, Minerva Văleanu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

GLASUL RAȚIUNII, GLASUL ROMÂNIEI SOCIALISTE, AL VOINȚEI SALE DE PACE ȘI COLABORARE

ARTIȘTI ȘI CTITORI DE	3	Ion Irimescu	Vasile Drăguț
MUZEE	8	Brăduț Covaliu	P. Frâncu
	11	Eleonora Costescu, Vasile Varga	Olga Bușneag
	13	Gh. D. Anghel în Colecția Bălintescu	Horia Horșia
	16	Lucia Dem. Bălăcescu	Magda Cârneci
CENTENAR	18	Iosif Iser	Radu Ionescu
INTERFERENȚE	22	Ion Minulescu și artele plastice	Andrei Pintilie
	23	Antologie Ion Minulescu	
CENTENAR	24	Fernand Léger	Mircea Deac
	27	Picasso	Amelia Pavel
ITINERAR	30	Artiștii americani la lucru, la ei acasă (IV)	Paul Petrescu
	33	Arhiva Brâncuși	Myriam Marbé
	35	Jurnalul galeriilor	Gheorghe Kazar
CĂRȚI/IDEI	39	O invitație la drumeție	Vasile Drăguț
	40	Matila C. Ghyka, Estetică și teoria artei	Vasile Cornea
COPERTA	I, IV	Lucrări din colecția donată casei muzeu din Fălticeni	Ion Irimescu

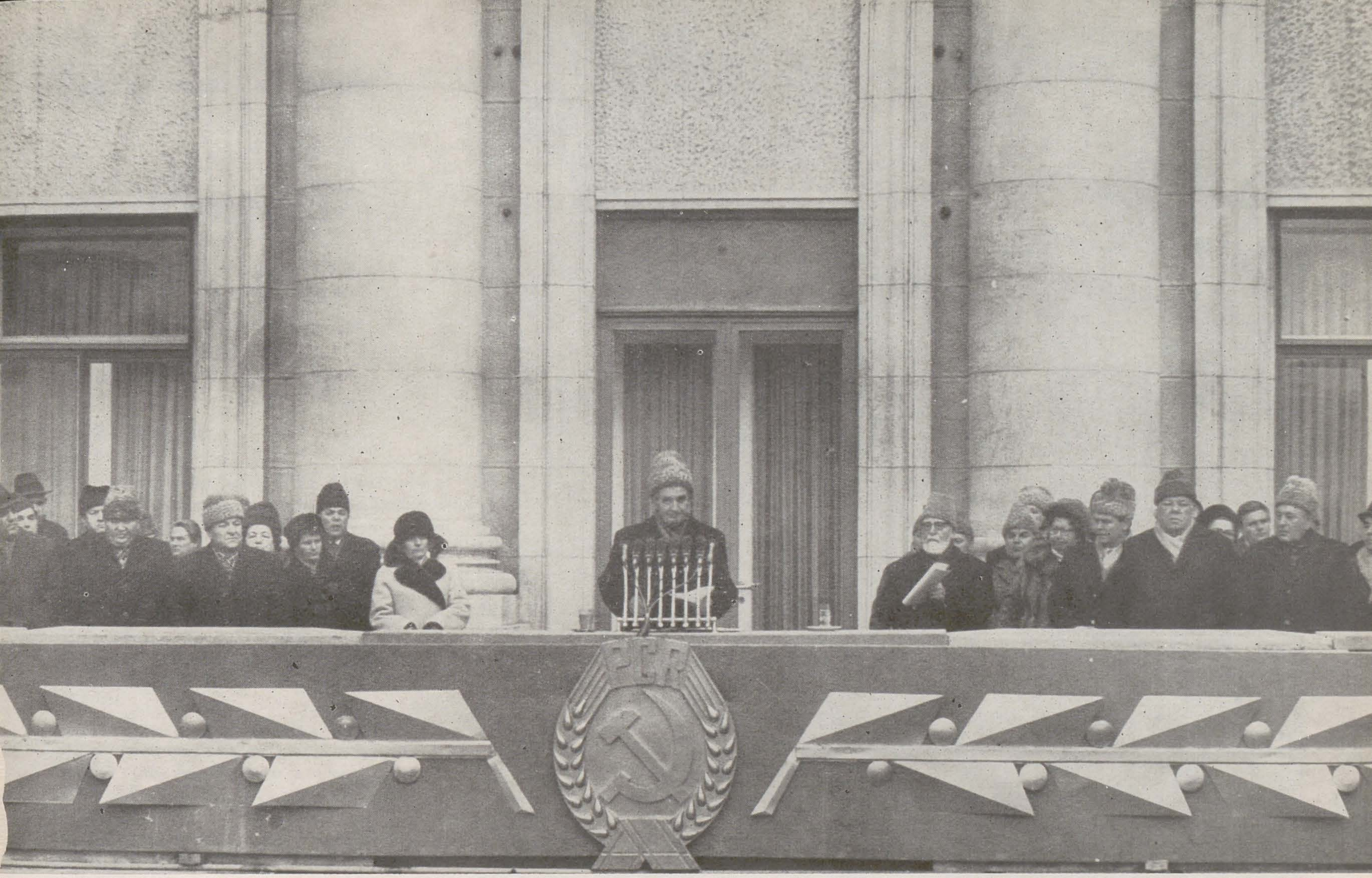
LA VOIX DE LA RAISON, LA VOIX DE LA ROUMANIE SOCIALISTE, DE SA VOLONTÉ DE PAIX ET DE COOPÉRATION

ARTISTES ET	3	Ion Irimescu	Vasile Drăguț
FONDATEURS DE	8	Brăduț Covaliu	P. Frâncu
MUSÉES	11	Eleonora Costescu, Vasile Varga	Olga Bușneag
	13	Gh. D. Anghel dans la collection Bălintescu	Horia Horșia
	16	Lucia Dem. Bălăcescu	Magda Cârneci
CENTENAIRE	18	Iosif Iser	Radu Ionescu
INTERFÉRENCES	22	Ion Minulescu et les arts plastiques	Andrei Pintilie
	23	Anthologie Ion Minulescu	
CENTENAIRE	24	Fernand Léger	Mircea Deac
	27	Picasso	Amelia Pavel
ITINÉRAIRE	30	Les artistes américains au travail, chez eux (IV)	Paul Petrescu
	33	Les archives Brâncuși	Myriam Marbé
	35	Le journal des galéries	Gheorghe Kazar
LIVRES/IDÉES	39	Une invitation au voyage	Vasile Drăguț
	40	Matila C. Ghyka, Esthétique et théorie de l'art	Vasile Cornea
COUVERTURE	I, IV	Oeuvres faisant part de la collection donnée au musée de Fălticeni	Ion Irimescu

ГОЛОС РАЗУМА, ГОЛОС СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РУМЫНИИ, ЕЕ ЖЕЛАНИЕ МИРА И СОТРУДНИЧЕСТВА

ХУДОЖНИКИ И	3	Ион Иримеску	Василе Дрэгуц
ОСНОВАТЕЛИ	8	Брэдуц Ковалиу	П. Фрынку
МУЗЕЕВ	11	Элеонора Костеску, Василе Варга	Ольга Бушняг
	13	Г. Д. Ангел в коллекции Бэлинтеску	Хория Хоршия
	16	Лючия Деметриаде—Бэлэческу	Магда Кырнечь
СТОЛЕТИЕ	18	Иосиф Исер	Раду Ионеску
ИНТЕРФЕРЕНЦИИ	22	Ион Минулеску и изобразительное искусство	Андрей Пинтилие
	23	Антология Ион Минулеску	
СТОЛЕТИЕ	24	Фернан Леже	Мирча Деак
	27	Пикассо	Амелия Павел
МАРШРУТ	30	Американские художники за работой у себя дома (IV)	Пауль Петреску
	33	Архив Брынкушь	Мириам Марбе
	35	Журнал галерей	Георге Казар
КНИГИ/ИДЕИ	39	Приглашение к путешествию	Василе Дрэгуц
	40	Матила К. Гика, Эстетика и теория искусства	Василе Корня
ОБЛОЖКА	I, IV	Работы из колекции подареной дому музей в городе Фэлтичень	Ион Иримеску

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Într-o atmosferă de puternic entuziasm, într-o impresionantă unitate de simțire și voință, România socialistă întîmpină noul an încolonată alături de celelalte popoare ale Europei, alături de popoarele altor continente, sub faldurile albe ale stindardului păcii. Într-un singur gînd și o singură voință, răspunzînd vibrantei chemări a tovarășului Nicolae Ceaușescu, apărător dîrz și neînfricat al vieții și libertății pe planeta noastră, luptătorul neobosit pentru făurirea unei lumi fără arme și fără războaie, pentru civilizația și progresul tuturor națiunilor lumii, poporul român se ridică împotriva norilor negri care amenință Europa cu dezlănțuirea unei furtuni catastrofale.

Mobilizați de strălucita inițiativă a președintelui nostru, mîndri de ecoul ei internațional, de ecoul internațional al apelurilor pentru pace și dezarmare lansate în numele nostru al tuturor de Frontul Democrației și Unității Socialiste, și de Marea Adunare Națională, alături de cele peste 300.000 de glasuri care s-au adunat la 5 decembrie la București într-un impresionant oratoriu închinat vieții, ne-am ridicat glasurile și noi cei care trudim întru realizarea valorilor spirituale ale prezentului, pentru zestrea de simțire și frumos pe care avem datoria s-o lăsăm viitorimii.

Sîntem hotărîți să ne închinăm dalta și penelul nobilelor idealuri ale umanismului socialist — pacea și colaborarea între popoare libere și egale în drepturi — să le punem în slujba luptei împotriva războiului, pentru oprirea cursei înarmărilor, pentru dezarmarea generală și în primul rînd dezarmarea nucleară, pentru dreptul la o viață și la o existență liberă într-o Europă a păcii, pe o planetă a păcii. Să ne ridicăm încă o dată glasurile scandînd, împreună cu cel mai iubit fiu al poporului nostru, inspiratele versuri pe care le purtăm gravate în inimi și conștiințe ca pe o speranță a triumfului cauzei noastre drepte, ca pe o certitudine a victoriei asupra forțelor întunericului și morții, a victoriei în numele unui cer senin pentru noi și pentru cei care vor veni:

„NOI SÎNTEM PUTEREA MARE.
HAI LA LUPTĂ, DECI, POPOARE!
PENTRU PACE ŞI DREPTATE
PENTRU VIAŢĂ-N LIBERTATE!"

https://biblioteca-digitala.ro

ion irimescu

vasile drăguț

Mai mult decît alte domenii ale creației umane, artele plastice dispun de o adevărată vocație a duratei, existența lor semnificantă fiind deseori hotărîtoare pentru a reconstitui chipul unor epoci și realități culturale demult revolute. Despre magdalenianul iberic, cu ale sale spaime și lupta sa pentru existență, vorbesc — mai bine decît orice alt document — picturile rupestre de la Altamira, iar pentru cunoașterea Americii precolumbiene nimic nu este astăzi mai revelator decît monumentele construite sau cioplite în piatră de către dispăruții azteci, tolteci sau incași. Materialele rezistente și, deseori, valoarea intrinsecă sînt condiții care favorizează trecerea prin timp a operelor de artă plastică, perspectiva duratei angajîndu-l pe pictor sau pe sculptor la o sublimă devoțiune față de fiecare lucrare menită spațiului public, căci prin actul său de creație se forează un secret tunel al timpului în care prezentul se logodește cu viitorul.

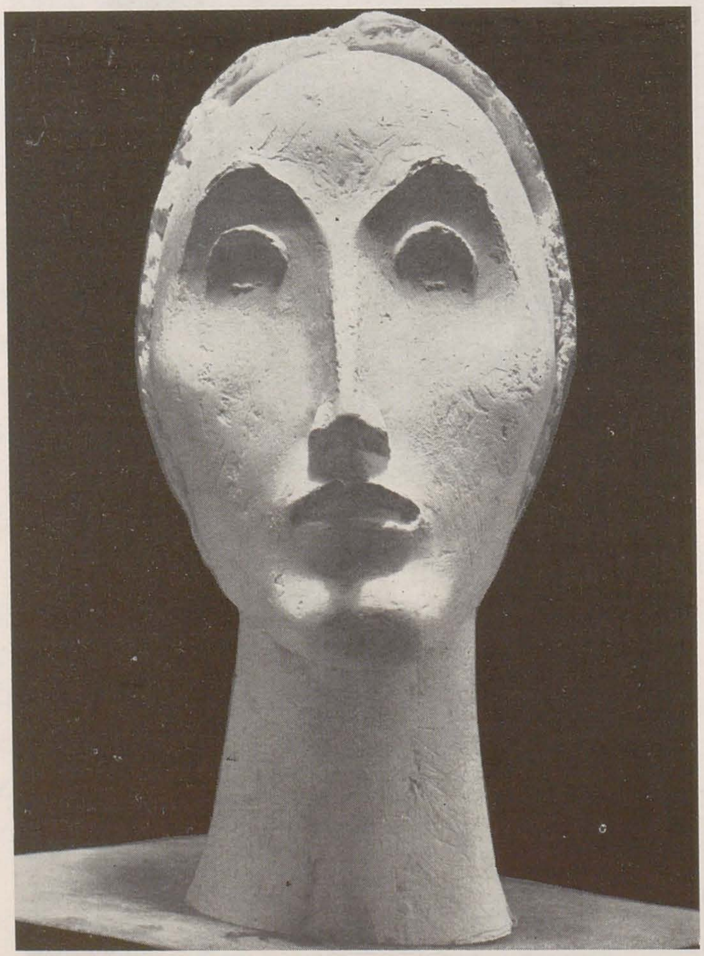
Dar artiștii nu sînt numai făuritori de opere de sine stătătoare iscate din propria nevoie de rostire a unui mesaj sau realizate la cererea obștei și încorporînd memoria istorică a acesteia.

Încărcați de sentimentul aventurii în eternitate și marcați profund de responsabilitatea prezenței lor — prin intermediul operei — în mijlocul cetății, artiștii plastici încearcă uneori acte cu sporită pondere culturală devenind ctitori de instituții sub ale căror bolți se rostesc aspirațiile lor pentru noblețe și frumusețe spirituală. Într-un asemenea caz, artistul plastic își depășește cu generozitate menirea făuritorului de opere, pentru a veni în întîmpinarea nevoii de așezămînt, altfel zis, în întîmpinarea nevoii de ordonare a valorilor culturale într-un sistem organizat, căci este bine știut, dacă omul este îndatorat sieși prin rostirea în opere care durează, o societate se regăsește ca formă superioară de conștiință în instituții, în așezăminte, în vetre de cultură.

Aceste gînduri mi-au fost prilejuite de popasul — un admirabil popas într-o zi de toamnă poleită cu soare — în casa muzeu cu care sculptorul Ion Irimescu a dăruit orașul Fălticeni.

Ciudat și fericit destin istoric au avut pînă în prezent Fălticenii, acest mic orășel așezat pe un bot de deal, într-o îmbietoare ambianță naturală, pe valea Șomuzului Mare. Înființat abia în anul 1810, pe locul satului Șoldănești, orașul Fălticeni a fost dăruit nu mult după aceea cu o școală de catiheți, în care avea să poposească, spre calda sa amintire și a noastră, povestitorul Ion Creangă. De atunci, cu o rodnicie pe care o pot invidia multe localități din țară, orașul Fălticeni s-a implicat în cultura

https://biblioteca-digitala.ro



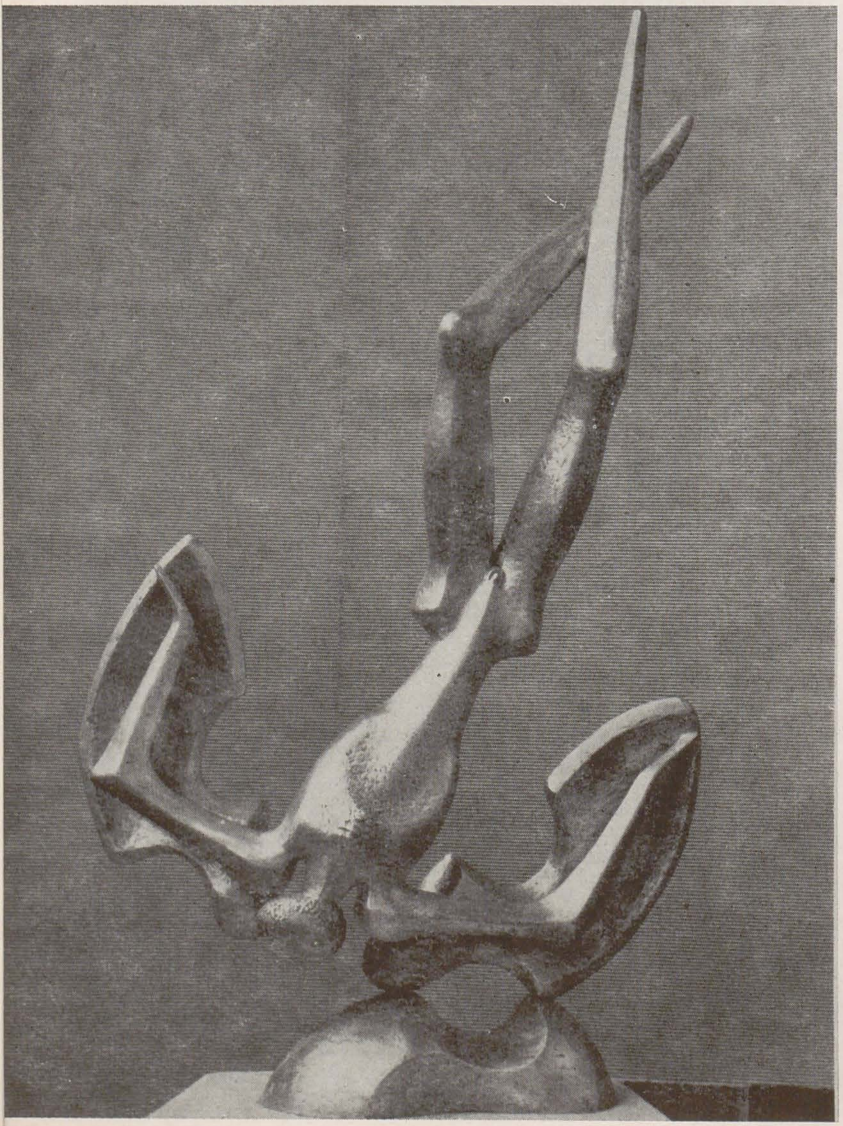
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

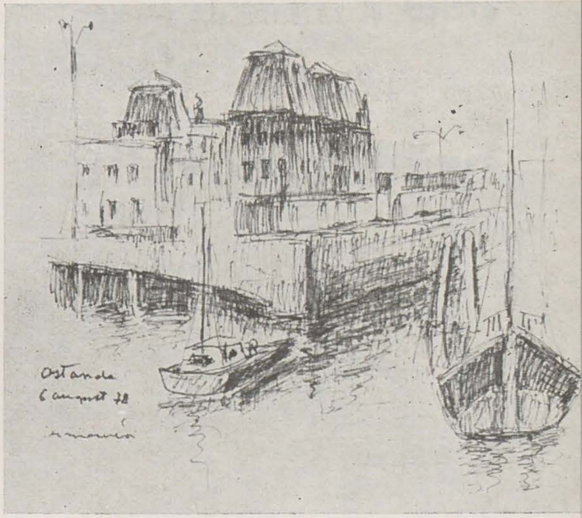
românească prin personalități de frunte, ca istoricul și nuvelistul Nicu Gane, ca harnicul folclorist Artur Gorovei, ca scriitorul Nicolae Beldiceanu. La Fălticeni s-au născut actorii Grigore Vasiliu Birlic și Jules Cazaban, de asemenea criticul literar Eugen Lovinescu căruia viața românească dintre cele două războaie mondiale îi datorează atît de mult. Și, tot de Fălticeni, avea să fie atras în repetate rînduri marele Mihai Sadoveanu, căruia iazurile de pe valea Șomuzului i-au inspirat *Nada Florilor* și mai multe scrieri ce s-au adaos la zestrea de aur a prozei românești. Memoria tuturor acestora este evocată cu pietate de locuitorii din Fălticeni, prin muzeul oamenilor de seamă ai orașului sau prin casele memoriale Ion Creangă, Nicu Gane, Mihai Sadoveanu.

De cîțiva ani, alături de aceste însemne ale memoriei culturale din Fălticeni dar și din întreaga țară, s-a adăugat o instituție nouă: Casa muzeu a colecției de sculpturi și desene donată de sculptorul Ion Irimescu. Spre deosebire de casele memoriale amintite, în care sînt conservate cu grijă materiale documentare privind prezența și activitatea în Fălticeni a personalităților evocate, noua instituție este rezultatul unui act intențional prin care se exprimă voința sculptorului Irimescu de a dura în orașul adolescenței sale o vatră de referință pentru arta română contemporană.

Aparent binecunoscută, opera maestrului Ion Irimescu cumulează un număr important de monumente publice (*Veronica Micle*, Iași; *I. L. Caragiale*, Cluj-Napoca; *1907*, Craiova; *Mircea cel Bătrîn*, Rîmnicu Vîlcea; *Constantin Brâncuși*, București; *Lupeni—1929*, Lupeni; *Dimitrie Cantemir*, București, etc.), multe alte lucrări aflîndu-se în păstrarea muzeelor de artă din țară și de peste hotare. De la debutul



https://biblioteca-digitala.ro



său artistic, în 1930, cînd a expus la Salonul oficial din Paris, fiind distins cu mențiunea de onoare de către «Societé des artistes français», activitatea artistului a avut o desfășurare sigură, consecventă cu sine, confruntările cu diversele tendințe ale sculpturii contemporane fiind rezolvate în spiritul unei obsedante aspirații către armonie. Cu ani în urmă, într-un studiu care își păstrează neștirbită valoarea, regretatul Eugen Schileru scria: «Ion Irimescu e unul dintre acei artiști rari care știu să împletească studiul atent și consecvent al naturii umane și al artei ca reflectare, expresie și invenție cu sensibilitatea imaginației și luciditatea organizatoare care cunosc măsura dar și aventura spirituală și artistică într-un fel de pulsație continuă ca și aceea a inimii. [. . .] Ion Irimescu a scris [. . .] mai multe pagini admirabile în istoria sculpturii românești» (Eugen Schileru, *Ion Irimescu*, București 1969, pp. 41—42). Dar urmărind traseul mereu ascendent al creației sculptorului Ion Irimescu, traseu jalonat de numeroase premii și distincții, de titluri universitare și academice, vom constata că, dincolo de lucrările făurite pentru forul public, pentru expoziții și muzee, artistul a strîns în atelierul său cu dragoste, cu gelozie parcă, lucrările pe care le-a iubit mai mult și de care i-a fost prea greu să se despartă. Așa cum Leonardo da Vinci nu s-a hotărît niciodată s-o abandoneze pe Mona Lisa în mîinile vreunuia din numeroșii doritori, Ion Irimescu a investit o incalculabilă energie pentru înfăptuirea unor lucrări (să nu mai vorbin despre sacrificiile materiale), fără să aștepte niciodată în schimb vreo recuperare de ordin pecuniar sau publicitar, pentru ca într-o zi, cu o superbă detașare, artistul să adune imensa comoară de el făurită cu împătimită dăruire de-a lungul unei jumătăți de veac și s-o ofere orașului Fălticeni, devenit peste noapte trezorierul uneia dintre cele mai ilustre colecții de sculptură din țară.

Mai mult decît în oricare muzeu de artă al țării în care pot fi văzute lucrări de Ion Irimescu, aici, la Fălticeni, evoluția artistului poate fi urmărită în toate etapele sale de evoluție cu a sa complexă desfășurare de preocupări și stări afective. Ceea ce mi se pare uimitor este faptul că, în cazul operei lui Irimescu, a spune etape nu înseamnă a delimita momente succesive, ci mai degrabă ipostaze de lucru care pot să fie contemporane cu mai vechi preocupări niciodată abandonate. Sensibil portretist sau riguros constructor de monumente, artistul nu și-a refuzat, ba dimpotrivă, incursiunile în legendă, în mitologie sau în lumea de vis, construind de fiecare dată imagini în care se rostește plenar știința volumelor, subtilitatea ritmurilor, tandra mîngîiere a suprafețelor. Comentatorii artei lui Ion Irimescu au relevat nu odată contingențele stimulatoare pe care acesta le-a avut cu profesorii săi, în primul rînd cu Dimitrie Paciurea și Antoine Bourdelle. Trebuie însă adăugat faptul că, atît în desene cît și în lucrările modelate în lut, ghips sau în bronz, Ion Irimescu a fost preocupat să găsească o nouă relație spațială dintre forma plastică și ambianță, o relație în cadrul căreia conturul puternic marcat este nu numai o limită a operei ci și a spațiului vecin, cu alte cuvinte, prin efectele de contur, Ion Irimescu antrenează întregul spațiu la viața operei impunîndu-i să participe la mișcările și la muzica acesteia. Am spus muzică, pentru că o temă de permanență în opera lui este muzica, muzica formelor, a conturelor, a sentimentelor, o muzică în care se topesc parcă toate trăirile umane, chiar și cele fundamentale ca maternitatea, munca, sacrificiul, eroicul.

Desigur, Ion Irimescu nu avea neapărat nevoie de muzeul de la Fălticeni pentru a fi recunoscut ca unul dintre marii sculptori români, dar această colecție, în fond o antologie de excepție a activității sale de o viață, face posibilă recunoașterea sa în plenitudinea unei arborescențe creatoare de o importantă măreție. Prin generozitatea maestrului Ion Irimescu în orășelul de lîngă Șomuz s-a născut un nou muzeu de artă, în a cărui impresionantă însumare de opere Ion Irimescu este el însuși recreat iar nobilul său mesaj artistic se rostește de aici cu sporită putere de convingere.

Nu vom uita însă că alături de lucrările donate se află și un important fond de carte care asigură muzeului de la Fălticeni calitatea unui autentic centru de studiu. Descifrăm aici gîndul artistului luminat care a dorit să demonstreze și pe această cale că arta înseamnă cunoaștere și perseverență, că opera de artă plastică nu se poate săvîrși nici înțelege fără o temeinică inserție în viață și în faptele de cultură.

Este aici mai mult decît un gînd: este un crez despre creația artistică pe care maestrul Ion Irimescu l-a slujit cu exemplară convingere.

---

pp. 3, 4, 5, 6, 7
Lucrări din donația Ion Irimescu

https://biblioteca-digitala.ro

brăduț covaliu

p. francu

Mărturisesc că am întîmpinat generoasa propunere a redactorului șef Vasile Drăguț, de a consacra cronicile acestui număr expozițiilor realizate prin colecții donate de artiști, cu entuziasm și rezervă. Oscilație legitimată la polul plus de sentimentele cetățenești cuvenite firesc unor asemenea acțiuni filantropice — dimensiunile gestului depășesc evident marginile termenului — și la cel opus, de teama de a nu-mi rămîne, într-o asemenea ipostază, a rosti despre o operă considerată de mult în ansamblul ei de ilustre instanțe critice, decît inevitabilele locuri comune « de serviciu ». Din fericire, însă, un sejur la Buzău pentru a vedea acolo ceea ce entuziastul director al muzeului județean redeschis de curînd într-un nou și propice sediu numește, cu justificat orgoliu profesionalo-administrativ, « sectorul Brăduț Covaliu », a avut darul de a anula de la bun început orice reticență. Fără îndoială, va fi contribuit la această sentimentală convertire și un anume spirit al locului cuprins între Rugăciunea brâncușiană și pasul de bronz al ghetei cu ghetre cu care Andreescu ritma altădată, cu ochii arși de febra văzului, distanțele dintre copacii străzii care duce la Crîng, ca și o anume burgheză cordialitate a volumelor vechiului centru, ordonate fără orgoliu după o predominantă orizontală și protejînd cu delicatețe sub streșini și succesive zugrăveli ancrasante, meșteșug italian de stucatură (adus în zonă pe la începutul secolului de constructori și cioplitori stabiliți aici, în apropierea pietrei de Măgura). Pătruns de parfumul desuet al acestei părți a urbei, am urcat treptele fostului liceu pedagogic de fete, clădire recent restaurată și adaptată normelor noii sale destinații. La etaj, care adăpostește în aripa dreaptă un adevărat micromuzeu de artă decorativă contemporană, remarcabil nu numai prin calitatea pieselor semnate de cele mai importante nume ale tapiseriei, ceramicii, sticlei sau orfevreriei românești de azi dar și prin eleganta generozitate cu care au fost raționalizate spațiile de expunere, colecția donației Brăduț Covaliu. În fond și aici un adevărat muzeu, muzeul Covaliu constituit din 130 de opere de pictură și grafică de șevalet, organizate, pe simezele sălilor și culoarului de acces, de pictor însuși, dar respectînd totodată și o anume cronologie adoptată în disciplina muzeistică.

Despre calitatea picturii și graficii Covaliu întîlnită aici nu este nici locul nici momentul a ne rosti acum (o asemenea încercare ar echivala cu intenția unei monografii) ci mai degrabă despre calitatea gestului pictorului donator. Căci, departe de a semnifica orgoliul în competiția cu alte retrospective destinate nemuririi, colecția Covaliu trebuie privită ca un exemplar efort de adunare și restituire, ofrandă unui spațiu care a alimentat încă de la începuturi cu substanța sa poetică această pictură.

Aspect de la vernisajul donației Brăduț Covaliu

pp. 9,10
Lucrări din donația Brăduț Covaliu

https://biblioteca-digitala.ro

artiști și ctitori de muzee

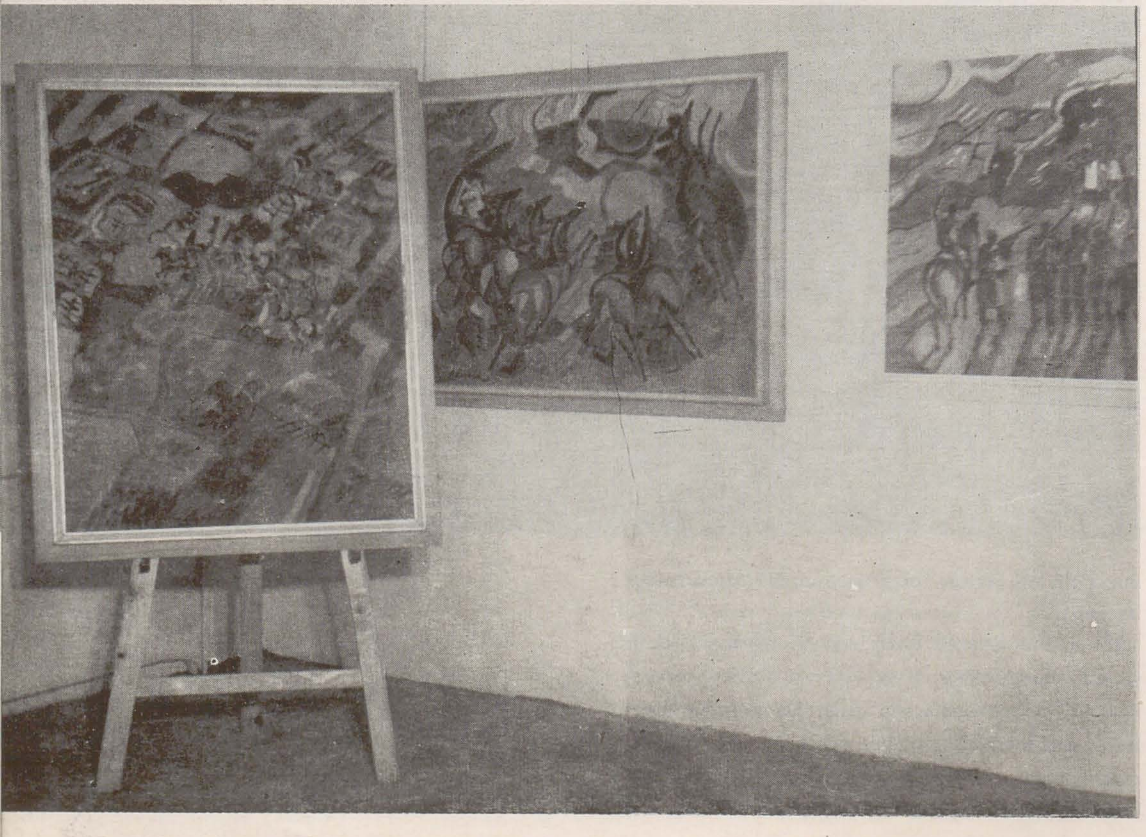
Gîndind și simțind — cum remarca foarte exact Petru Comarnescu — așa cum au făcut-o de veacuri meșterii noștri din popor, și maeștrii picturii de mai tîrziu, Brăduț Covaliu duce în fond mai departe și în spirit contemporan ecourile învățăturii lor. Un asemenea destin creator se va împlini firesc în social prin gestul ctitorului, gest de nobilă dar și responsabilă generozitate.

Și dacă elevii gimnaziilor buzoiene știu că orașul renumit altădată numai prin calitatea covrigilor și a cîrnaților de Pleșcoi este și orașul unor statui de Brâncuși și orașul lui Andreescu, ei vor mai ști, de acum înainte, că tot aici se află expusă opera

unuia dintre pictorii de frunte ai ultimelor patru decenii.

Între umbra oblică a Rugăciunii și umbra tragică a siluetei lui Andreescu, pictura lui Covaliu aduce la Buzău ocrurile solare și caligrafia neobizantină a unei zidiri din a cărei pisanie putem înțelege despre crezul artistului în pictură și în rostul ei la îndemîna celor mulți.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

eleonora costescu, vasile varga

olga bușneag

Încă din copilărie auzisem de faimoasa casă a lui *Sever Bocu* de la Lipova. Se spunea că poarta era străjuită de metope de templu roman aduse din călătoriile de studii pe care tribunul transilvan le făcuse la Roma. Se vorbea mult și de biblioteca lui, de colecția de mobilier și porțelanuri, de gustul ales cu care Sever Bocu și soția sa transformaseră interiorul casei într-un ambient de artă. După moartea lor, mare parte din obiectele de artă și fondul de cărți au luat alte destinații, iar casa a avut un destin singular. După multiple întrebuințări improprii, a devenit un mic muzeu de arheologie. Apoi a fost închis și aceasta pentru renovare. La 22 august 1980, ca un omagiu adus evenimentului

Aspect de la vernisajul donației

național de la 23 August, s-a redeschis în casa Bocu Muzeul orașului Lipova, reamenajat și reorganizat pe noi baze științifice. Pentru noul și complexul profil al muzeului a fost esențială intrarea în patrimoniul său a colecției de artă aparținînd *Eleonorei Costescu* (critic de artă, membru al U.A.P.) și soțului său, *Vasile Varga* (pictor, membru al U.A.P.). Dorind a contribui la stimularea vieții culturale a orașului Lipova (unde și-a petrecut copilăria și adolescența pictorul Vasile Varga), cei doi soți au făcut o propunere de donație încă din anul 1971. Donația a fost perfectată în 1980, după terminarea lucrărilor de renovare a Muzeului din Lipova. Forurile de partid și de stat din județul Arad au acordat un sprijin substanțial de ordin material și moral acțiunii de reamenajare a muzeului. Amintim energia desfășurată în finalizarea acestui efort de către primul secretar al Comitetului județean de partid — Pavel Aron și de către alți tovarăși printre care: președintele Consiliului județean de Cultură și Educație Socialistă, prof. Liviu Berjovan; vicepreședintele C.C.E.S. județean, Horia Truță; președintele Consiliului Popular din Lipova, Gh. Cociuban; directorul Muzeului din Arad, prof. N. Roșuț și muzeografi plini de însuflețire, precum Irma Szabo, Victor Cațavei, Livia Grozi ș.a.

Clădirea muzeului în sine este un monument; construcție de secol XVIII, adaptată unei structuri de casă ardelenească în formă de U (cu poartă monumentală și gang), ea impresionează prin parchetul intarsiat cu esențe rare, prin plafoane cu stucaturi prețioase, sobe de faianță în stil rococo și cîteva elemente de mobilier francez.

Muzeul cuprinde un lapidariu cu obiecte de arheologie referitoare la civilizația umană pe valea Mureșului, o colecție de artă plastică și decorativă străină și română, precum și o sală de expoziții temporare.

Secția de artă plastică și decorativă este aproape în întregime constituită de *colecția Eleonora Costescu și Vasile Varga.*

În prima sală, destinată artei italiene, se remarcă printre altele un portret de inchizitor de Carlo Maratti (1625—1713), lucrat în tradiția vechilor maeștri, personajul avînd ceva din prestanța și schema compozițională a lui Erasmus de Dürer. Atrage atenția, de asemenea, o casetă de nuntă cu incrustații (os, fildeș și baga) și sculpturi de un aer primitiv, lucrare executată la Torino în sec. XV. Sala a II-a este ocupată de arta flamando-olandeză; aici impun un peisaj crepuscular cu cer de furtună semnat de Ludolf Bakhuyzen (1631—1708) și un portret de secol XVII, evocînd tradiția Rubens—Jordaens. Interioarele somptuoase cu stucaturi aurite ale sălilor III și IV cuprind mobilier de stil francez și alte opere de artă decorativă dintre care amintim: o pendulă (tip Cartel) de stil Boulle (sec. XVIII) semnată « Thuret à Paris », o urnă de cristal stil Empire, porțelanuri franceze de Limoges și Rouen și porțelanuri germane de Meissen și Alt-Wien. Mai figurează lucrări de grafică engleză (sec. XVIII—XIX) și franceză și sculptură franceză (sec. XVIII și XIX). Sînt notabile acuarela lui Fragonard « Vînătoarea de rațe », lucrare plină de dinamism, executată cu brio, o gravură colorată datorată lui Rodin și sculptura în bronz semnată Michel Claude-Clodion (1738—1814). Sala a V-a conține lucrări de artă extrem-orientală, între care stampe japoneze de Hiroshige și Kiyonaga, un vas cloisonné, porțelanuri, un platou decorativ japonez din sec. XIX (lemn de stejar cu incrustații de sidef reprezentînd mici scene de o savoare rară), o broderie japoneză (sec. XIX) cu detalii pitorești de mare finețe a execuției și o sculptură birmană în lemn de abanos cu incrustații de argint. În sala a VI-a a fost expusă o selecție de piese de artă medievală: icoane pe lemn (remarcabil un Christos arhiereu, școală transilvană, sec. 18) și sticlă, covoare (un covor pirot de sec. 19 și unul bănățean), tipărituri (început sec. XVIII), vase de cositor. Sala a VII-a a fost rezervată școlii românești de pictură (sec. XIX și sec. XX); figurează aici tablouri de Andreescu, Luchian, Petrașcu, Tonitza, Pallady, Ghiață și două vase de ceramică de Nora Steriadi în stil persienesc. Nucleul de interes și tăria colecției îl constituie neîndoios picturile lui Andreescu de o valoare nepereche în țară. Menționez uluitoarea *Ulcică cu răsad*, *Nud șezînd* și *Peisaj în crepuscul*. Ultima sală cuprinde o mică antologie de artă

pp. 11, 12
Lucrări din donația Eleonora Costescu, Vasile Varga

https://biblioteca-digitala.ro

contemporană românească alcătuită din donațiile pictorilor Gheorghe Berindei, Horia Bernea, Ion Bitzan, Vasile Brătulescu, Doru Bucur, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Mihai Horea, Florin Niculiu, Ștefan Sevastre, Al. Țipoia, Vasile Varga, Spiru Vergulescu și ale sculptorilor Ioan Tolan și Emil Vitroel.
Puține muzee din țară posedă piese de artă contemporană cu o asemenea forță de reprezentare atît pentru artistul respectiv cît și pentru unele tendințe ale artei române ca cele din colecția Costescu—Varga. În afara lucrărilor expuse donația mai cuprinde o serie de lucrări care nu și-au găsit locul în tematica actuală. Ele constituie un fond de rezervă în vederea organizării unor viitoare expoziții cu program. Este vorba de piese ce fac parte din școala românească și din școli străine (cehă, germană, bulgară, turcă, sovietică).
Eleonora Costescu și Vasile Varga intenționează, în viitor, să amplifice colecția cu alte piese privind arta modernă și contemporană cît și cea populară. În curtea interioară va fi organizată o grădină cu sculpturi. De asemenea doresc să doteze muzeul cu o bibliotecă de specialitate cuprinzînd cîteva mii de cărți și albume de artă, periodice, fototecă, diatecă, colecții de reproduceri de artă, arhivă documentară etc. În complexul de clădiri care aparțin tot muzeului (e vorba de construcția anexă în care soția lui Sever Bocu instalase un atelier de țesături și cusături românești) se va amenaja o secție de etnografie și artă populară. Donatorii au de gînd să dinamizeze viața muzeului prin organizarea unor expoziții temporare și a unor concerte și prin alte mijloace cît mai diferențiate pentru a dezvolta interesul pentru artă și a stimula potențele de creativitate existente în fiecare.
Cu prilejul festivității de primire a donației a fost deschisă, în sala de expoziții temporare a muzeului, prima manifestare cuprinzînd picturi realizate de artiști profesioniști și amatori născuți în Lipova sau care au lucrat aici. Tot în incinta muzeului s-a desfășurat și un concert inaugural dedicat, în principal, compozitorilor locali: profesorului Peter Klecknes (un animator, o figură romantică de Sturm und Drang a Lipovei) și lui Gh. Tigermann (cel din urmă mort în plină ascensiune, la 22 de ani).
Donația Eleonora Costescu — Vasile Varga are dimensiuni de eveniment pentru Lipova. Un mic oraș de provincie este înzestrat nu numai cu o colecție de o valoare inestimabilă ci cu un adevărat nucleu dinamic pentru viața spirituală a așezării, cu un factor generator de climat, de idei, de sugestii, capabil să modifice însuși profilul cultural al orașului. Dincolo de aceasta, mă gîndesc la calitatea în sine a gestului donatorilor și la rezonanața lui socială. Îmi amintesc zîmbetul modest și replica cu care Eleonora Costescu a răspuns uneia dintre întrebările mele: « Niciodată n-am considerat că aceste lucruri *îmi* aparțin. Și, de fapt, cum spune un proverb oriental, ,,nu posezi cu adevărat decît ceea ce dăruiești'' ».
Pentru o mai dreaptă cinstire a generozității acestui act și a duhului ce-l animă, ar trebui ca numele Eleonora Costescu și Vasile Varga să figureze pe frontispiciul Muzeului orășenesc Lipova. Căci l-au adus la o nouă viață și strălucire.

https://biblioteca-digitala.ro

gh. d. anghel în colecția bălintescu

horia horșia

Colecționarul, adevăratul colecționar, acest profil cu totul special de « consumator » de artă, este, la drept vorbind, în cele mai multe cazuri, nu numai un strîngător, ci și un constructor, nu numai un *tezaurizator* ci și un *trezorier*. Cunoscător pasionat, el își asumă riscul pariurilor și îndrăzneala judecăților de valoare, pe care numai timpul i le va confirma. Iar cînd adeziunea publicului și recunoașterea îi validează demersul, se poate considera un purtător de autoritate al gustului vremii și-al stilului epocii. Satisfacția i-ar putea fi deplină dacă n-ar fi stîrnit să strîngă în continuare, să tezaurizeze, să-și amplifice opera.

O a doua vizită la Costești-Vîlcea, la interval de cîțiva ani, ne-a sporit interesul pentru tezaurul instituit aici de Alexandru Bălintescu și găzduit la Căminul cultural al comunei, drept caldă manifestare de atașament pentru locurile natale. Am reîntîlnit cu încîntare știutele opere ale colecției, în primul rînd sculpturile lui G. D. Anghel, și am observat de îndată și extinderea spațiului de expunere și noi piese de valoare, achiziționate în ultima vreme.

Punctul de pornire, startul colecției, cum se întîmplă adeseori în viața artistică, l-a constituit admirația lui Bălintescu pentru Anghel și marea lor prietenie, de o viață. Așa se explică de ce Bălintescu izbutise să achiziționeze, cu decenii în urmă, unele din cele mai valoroase opere ale sculptorului — exemplare unice sau primele. Aici se află acea vibrantă profesie de credință imortalizată de Anghel în tripticul, din bronz în basorelief, intitulat « Din viața unui geniu » (« Începuturile », 0,91 × 0,45 m, « Contemporaneitatea », 0,91 × 0,65 m și « Recunoașterea », 0,91 × 0,45 m — semnate și datate, dreapta jos, G. D. Anghel, 1938). Colecția cuprinde, de asemenea, șase remarcabile lucrări ale marelui sculptor: « Luchian », « Valentin Gheorghiu », « Moartea poetului », « Maternitate » (în genunchi), « Muzica » și « Ruga », — toate turnate în bronz. Este dătător de seamă acest ansamblu de lucrări pentru opera sculptorului și ar face cinste oricărui muzeu prestigios de artă modernă și contemporană.

Al doilea important punct de referință pentru arta noastră contemporană îl constituie, în colecția Bălintescu, seria de nouăsprezece lucrări (uleiuri, tușuri și laviuri de tuș) de George Tomaziu, absolut necesare pentru cunoașterea și înțelegerea operei pictorului. Dincolo de aceasta însă, unele dintre lucrări — portretul sculptorului Anghel, « Pîrîul Costești », sau « La Pasărea », de exemplu — sînt, în aceeași măsură, documente privind lumea și relațiile interumane ale pictorului.

Dezvăluind « preferințele » colecționarului, colecția ne dezvăluie, de fapt, universul artistic al acestuia care aparține și el, la rîndul său, unui sistem de relații sociale. Faptul merită a fi remarcat, cu atît mai mult cu cît cu excepția picturilor lui Țuculescu (« Mangalia de altădată ») și ale lui Horia Damian (« Peisaj » și « Curte de mahala » — aceasta din urmă trădînd elemente de construcție și de culoare pe care le vom observa, mult mai tîrziu, fructificate în compozițiile ambientale ale artistului), toate lucrările au fost achiziționate de colecționar din atelierele artiștilor. Iar artiștii sînt: Florin Niculiu, Afane Teodoreanu, Horia Bernea, Vasile Brătulescu, Marin Gherasim, Constantin Piliuță, Ion Brodeală. Implicit, colecționarul prefigurează un capitol de artă contemporană românească — și, dacă vom lua în considerare « Iarna », « Armonii scufundate », « Atîtea bolți de frunze », sau « Primăvara la Mogoșoaia » de Florin Niculiu, « Flori albastre » de Vasile Brătulescu, « Iarna » lui Afane Teodoreanu, « Prapur » de Horia Bernea, « Poarta eroilor » de Marin Gherasim sau « Mahala bucureșteană » de Constantin Piliuță vom avea sugerate structura unor atitudini caracteristice și un sistem de comunicări între viziuni și facturi stilistice care pot susține o dezbatere despre profilul unui posibil muzeu. Semnificațiile unei colecții, depășesc, astfel, de cele mai multe ori, mobilul și țelurile inițial prevăzute de colecționar, situîndu-i colecția în aria culturii.

pp. 13, 14, 15
Lucrări din donația Alexandru Bălintescu

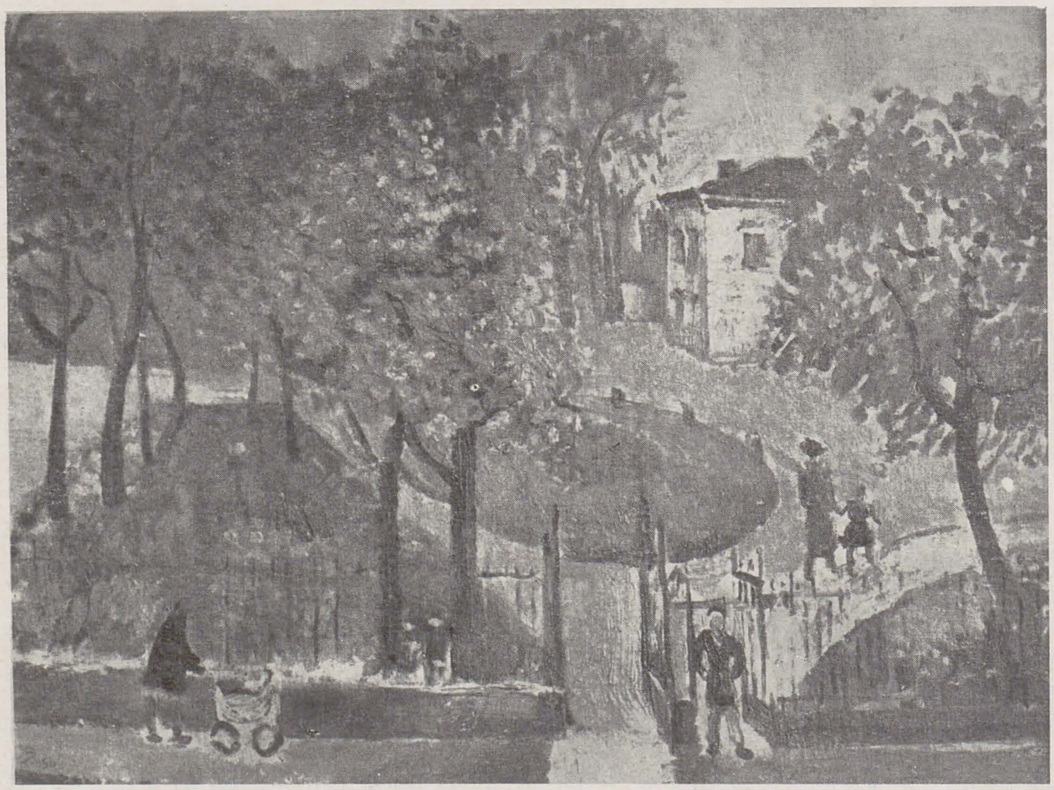
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

lucia dem. bălăcescu
la muzeul colecțiilor

magda cârneci

Ar putea îndeletnicirea picturii să constituie pentru cel care o practică (dar și pentru cel care-o degustă) o cale a salvării dar și o cale a pierderii de sine? Imaginea este locul cel mai adînc al imaginarului, dar și superficia lui cea mai lesnicioasă. Nu, nu ne întoarcem la temerile iconoclaste ale vechilor părinți creștini, ci doar problematizăm, degustînd — cu plăcere, cu încîntare, cu deliciu — imageria unei binecunoscute picturi contemporane, și ce nu se pretează? Arta Luciei Dem. Bălăcescu pare expresia unei existențe extraordinar de bogată, senzațională, dar e o existență închipuită. Universul ei sincretic, tumultuos, neașteptat, e o realitate imaginară, chiar dacă atît de veridică. Amalgamul ei de fapt brut și fapt închipuit, de detalii exotice și citate istorice, mărturisește o dorință nepotolită de *ficțiune*, deci de creație. Atît de personală în capacitatea de auto-expresie, cum rareori un artist



despre care parcă s-a spus tot și încă s-ar mai putea spune tot atîta.

«*Fantasmagorie balcanică*» să numim această poetică picturală, a cărei nesfîrșită disponibilitate îngăduie, ori pretinde, atîtea relative definiții? Pictura Luciei Dem. Bălăcescu pare să instituie, de la prima la ultima lucrare, *plăsmuirea* imagistică liberă, ca valoare absolută a gestului creator. Iluzia, jocul, fabulația, chiar minciuna, sînt mijloacele sale, *spectaculosul* într-un cuvînt, ca emanație a funcției fantazării mai degrabă, decît a funcției mai dificile a imaginarului, în înțelesul său global. Imensă arlechinadă despre « lumea ca teatru — teatrul ca lume », ea desfășoară un nesfîrșit și proteic « teatru plastic », mizînd intuitiv pe o *terapeutică a spectacularului* (o funcție originară a artei pe care Mircea Eliade o considera undeva, într-o accepție mai profundă, fundamentală pentru primenirea conștiinței contemporane).

Orice poate deveni subiect plastic, între cadrele acestei poetici, dacă se pretează unei *narații vizuale*, și-a trăit temperamentul, gustul, închipuirea în ceea ce plăsmuiește, această pictură mărturisește chiar și o biografie mai degrabă fictivă. Pictura aceasta nu e de fapt o confesiune, eul artistic devine în întregime actor, al spectacolului existenței, actorul se dizolvă în propria sa comedie, pictura aceasta e mai degrabă « imperiu al narației pure ». « Reporter al faptului divers imaginar » o numea pe artistă Iulian Mereuță, în mica dar excelenta monografie dedicată ei. E vizibil fără îndoială în această imagerie un apetit nestăvilit pentru inedit și pitoresc, pentru metamorfoză și farsă, pentru senzațional și butadă, pentru ceea ce constituie suprafața veșnic schimbătoare a existenței, fie ea reală ori imaginară, prezentă ori trecută, autohtonă ori exotică. O declarată *superficialitate*, pe măsura unei intreprinderi care vrea să înregistreze nesfîrșita profuziune a lumii iar nu nemărginita ei profunzime, mișcă acest caleidoscop schimbător de imagini. Nu tihna meditativă le e pe măsură ci verva grăbită și spumoasă; nu sărăcia conceptului ci bogăția aspectelor; nu meditația lapidară asupra imuabilelor, ci causeria imediată: în locul confesiunii — declarația jovială, în locul tăcerii grăitoare — narația liberă.

Un *Douanier-Rousseau românesc*, spunea Eugen Ionescu. Și un Dufy balcanic, am adăuga. Rareori a semănat mai bine o producție artistică cu autorul ei: o individualitate artistică multiplă, manifestată cu aceeași dezinvoltură în pictură și ilustrație, în literatură și critică plastică. Personalitatea bonomă, de o inteligență acidă și plină de viață a artistei, a cărei origine macedo-oltenească își spunea poate cuvîntul în temperamentul ei meridional, în spiritul ei de bucureșteancă înnăscută, se regăsește pe deplin în acest univers vizual de un pitoresc acaparant, aproape agresiv. Dar mai mult decît biografică, această pictură, care se pretează atît de bine prin narativitatea ei noțiunii de « ilustrare », ilustrează o mentalitate, o lume și un stil de a trăi lumea, « muntenesc », balcanic.

Cărui concept stilistic am putea subsuma această artă, dacă nu balcanismului (aici, iată, pictural), care în sine constituie mai degrabă o mentalitate decît o spiritualitate. Există în pictura Luciei Dem. Bălăcescu o predispoziție înnăscută pentru pitoresc și șarjă, pentru latura comică, ridicolă, a oamenilor și întîmplărilor. O plăcere a închipuirii barocă, ce-și creează o geografie personală, o lume specifică, în care se topesc timpi istorici diverși, spații culturale opuse, întru o atmosferă degajat ironică, nostalgic orientală. O atmosferă ce-și relativizează nu doar obiectul ci și subiectul și pe sine, pînă la un cinism bonom și liber, o amărăciune veselă. Nu era artista ilustratoarea plină de vervă a lui Anton Pann, Caragiale și Arghezi? Nu admira ea « Haimanalele » lui Apcar Baltazar? Nu se aplecase cu perfectă aplicație asupra vieții « Bucureștilor de altădată », a timpilor și moravurilor mateine? Istoria, literatura, muzica, dar mai ales fotografiile vechi, pot deveni și devin oricînd teme de picanterie vizuală, de narație plastică spectaculoasă, cărora li s-ar potrivi paradoxul de « Expresionism vesel ».

Totul însă între cadrele clare ale unei pure artisticități. Plasticitatea, atît de bine individualizată a artistei, motivează deplin estetic această « artă brută », cu ilustrativismul ei uneori manifest, cu lipsa ei de punere în pagină, cu cruzimea ei cromatică, cu formele ei parcă neglijente și stîngace: li se potrivește mai bine schița și desenul decît compoziția complicată, arabescul și decorativul mai degrabă decît picturalitatea, guașa și pastelul mai mult decît uleiul. Spectaculosul vizual, spumos, strălucitor și liber.

Pentru că o anume *formă de libertate* încearcă să configureze această inedită poetică vizuală. Libertatea de a spune orice, oricînd și oricum, prin imagine, deci estetic. Libertatea franchetei și a lipsei de prejudecăți și canoane culturale, stilistice, în numele unei suverane sincerități. Libertatea de a nu face concesii gustului publicului în numele concesiei de « a distra și a încînta ». Acaparatoare și derutantă poate părea, prin coerența ei stringentă, această formă de a înțelege libertatea — ca pe o lipsă de determinări, altele decît personale, în fond. Ea se traduce logic cu acel evident refuz al metodei, în favoarea imediateții și capriciului, pentru instantaneul ingenuu și comic. « Forma » Luciei Dem. Bălăcescu « liberă prin invenție și capricioasă prin execuție, cîteodată chiar bizară » (Șirato), deformată pînă la naiv și burlesc, atingînd uneori un naturalism al grotescului și urîtului, se mulează prolific unei « lăcomii de viață » și de imagine ce atinge în extreme un fel de bogăție excesivă, emanînd o ideologie redusă în fond la cîteva coordonate ferme. O ideologie a existenței imediate, nemediate și neîngrădite, sincer și deliberat oprită la nivelul unei lumi fără sacralitate și mister, o lume lipsită de gravitate și tragic. O lume care pur și simplu există, și atîta tot, nu ingenuă și pură ci calmă și comică, nu aurorală și uimită, ci tîrzie și alexandrină, ridicolă și superficială, dar extrem de bogată, proteică. O ideologie a existenței ironice dar vivace pentru care imaginea, și ea ca și lumea, manifestă libertatea disponibilității fără margini, capabilă să accepte și să exprime orice, oricît, oricum, din jocul aparențelor, întru frumusețe, întru plăcerea ochiului, întru estetic (iar esteticul nu e neapărat,

https://biblioteca-digitala.ro

pp. 16, 17 Lucrări din donația Lucia Demetriade Bălăcescu

ontologic vorbind, nici moral, nici filosofic) Există în această imagine, de a cărei atractivitate e greu să te « salvezi », ceva permanent proaspăt și spontan, o delectare imediată dar reală, ceva ireductibil viu, deci neperisabil, față de care temerile și problematizările de orice fel se ridiculizează și ele, pentru care probabil că merită să sacrifici profunzimi, să eludezi dificultăți, să-ți asumi superficialitatea nepieritoare a unei « joie de vivre » continue.

https://biblioteca-digitala.ro

centenar

iosif iser

radu ionescu

Țărancă torcînd, desen, laviu

Incontestabil, nu era un om simpatic. Ne-o spune, printre alții, și Camil Ressu, atunci cînd înscrie pe pînză imaginea unui colț al Terasei Otetelișanu, locul de întîlnire al scriitorilor, pictorilor și amatorilor de artă; studiu psihologic mai mult decît pictură, compoziția de mari dimensiuni grupează în jurul mesei pe Steriadi și Minulescu, pe Arghezi, Castaldi, Satmari și Iser. Opera executată în atelierul de pe Strada Carol — casă în care Ressu locuia împreună cu Arghezi — pune în lumină, cu precizie, caracterul fiecărui personaj. Singurul care stă în picioare este Iser; înalt, înmănușat, cu pălăria pe cap, cu țigara de foi în gură, domină, cu rece ostentație, întreg grupul. Tot Ressu îl mai desenase cu doi ani înainte, în 1910, portret în care nota de agresivitate este încă mai puternic accentuată.

Dar Steriadi nu l-a desenat oare sub chipul unui bărbat masiv, în picioare, cu mîinile la spate, privind semeț, izolat, singur pe întreg albul hîrtiei? Alb, pentru că în jurul lui Iser totul dispărea. De altfel nici nu credem că se ostenea pentru a schimba această impresie: nici atunci cînd își semna cronicile plastice cu discretul pseudonim Rembrandt, nici atunci cînd se oferea, ne-o spune Han în amintirile sale, să-l învețe să ajungă artist.

Pentru a-i înțelege mai bine arta, artă, incontestabil, însă adesea contradictorie, trebuie să zăbovim asupra centrelor de greutate inegal repartizate, în funcție de migrațiile lui Iser, foarte frecvente la început, cînd în zona de preponderență a desenatorului, cînd în aceea a pictorului. Ne-am întrebat adesea dacă Iser, cu obstinația lui, cu certitudinea că tot ce face este pus sub semnul perfecțiunii, se socotea oare un desenator care pictează sau un pictor, deci dacă, în mod deliberat, iar nu instinctiv, împins de chemări interioare, s-a dăruit din ce în ce mai mult picturii. Enunțînd această întrebare ne bazăm pe faptul că Iser n-a dat greș niciodată în desen, nici atunci cînd desenul era mijlocul de expresie și nici atunci cînd nu era altceva decît suportul implicit al picturii. Probabil că sub carcasa impunătoare a omului, născut într-un an de excesivă fertilitate a naturii, erau suficiente unghere în care se strecura îndoiala iar lupta tăcută, interioară, ascunsă ochilor indiscreți, a transformat existența acestui artist într-o linie sinuoasă ale cărei maxime sînt motive de mîndrie ale școlii românești de pictură, iar ale cărei minime, înainte de a fi respinse, trebuiesc cercetate cu instrumente altele decît ale istoricului de artă.

Repurtase de foarte tînăr succese. La 18 ani, deci la terminarea liceului, participînd la concursul pe țară al «Tinerimii române», cu toate că desenul său se pare a fi fost cel mai apreciat, din motive necunoscute nouă nu capătă marele premiu. Se socotește un nedreptățit, imaginează o relație de adversitate între el și restul societății, perseverează în muncă și așteaptă momentul care să fie al său, moment ce avea să bată în 1905. Între timp va petrece cîțiva ani la München, studiind cu maeștri reputați, utili dar profund plictisitori, personalități de primă mînă, strălucire ai Academiei din München stinși în propria lor cenușe. Unul se numea Anton Azbé, altul Ludwig Hertesich, altul Asal von Marr și ultimul, cel mai puțin uitat dintre ei, Gysis. Purtători în permanență a tuturor titlurilor pe care le dețineau — de la cel de docent și pînă la cel de President der Bayerischen Akademie — ei nu-l puteau învăța pe Iser decît alfabetul, impecabil, este adevărat, și morga doctorală. Înarmat cu ea, începe din 1905 să asalteze publicațiile periodice cu desene excelente, cu un violent caracter acuzator la adresa regimului care-i răpise primul loc la Tinerimea română. De la Carol I și pînă la plutonierul care bate recruții, nimeni nu este cruțat. Atît cei care priveau cu justificată nemulțumire aceste desene cît și cei care se simțeau răzbunați prin linia și accentele acuzatoare ale acerbului desenator îi recunoșteau, deopotrivă, calitățile. Într-o perioadă politic încărcată, posibilitățile de afirmare ale lui Iser erau numeroase. Apăreau la noi în țară peste 30 de reviste satirice, cu desene și caricaturi care dacă nu îndreptau lucrurile, cel puțin îi iritau pe unii și ofereau mărunte satisfacții altora. Iser răspundea cu promptitudine redacțiilor care, cel mai adesea, furnizau nu numai ideea desenului, dar și legenda pe care artistul urma să o ilustreze.

Verva de acuzator public își află un nou prilej de strălucire în 1906 cînd Iser întrunește într-o expoziție personală — prima sa expoziție — o suită de desene cu caracter social, se atenuează puțin în anul următor cu prilejul expoziției de pictură pe care și-o organizează la Ateneu și se topește complet în 1908, în vagonul ce avea să-l ducă la Paris. Cei ce s-au aplecat asupra splendidelor imagini de stradă, de baruri și tripouri, de scene în care aspectele opulenței burgheze sînt subliniate pînă la ridiculizare, au avut surpriza de a afla un cu totul alt om. Criticii sociale practicate în țară Iser îi conferă, în mediul parizian, aerul de noblețe al cronicarului amuzat dar îngăduitor în fața slăbiciunilor omenești. Trecut din solda gazetelor în aceea a artei, gestul capătă vocația suprafețelor, strălucirea decorativă, iar viziunea se aliniază celei a noilor săi colegi de atelier și pictură. În 1909 revine în țară și organizează o expoziție colectivă împreună cu Derain, proaspăt eliberat de conceptul fauvist și reîndreptat spre Cézanne și cubism, cu Galanis, reputatul ilustrator de cărți al epocii, și cu mai vîrstnicul cu 30 de ani decît ei, Forain. Expoziția nu s-a bucurat de succes, publicul nostru nefiind atunci — și nu numai atunci — gata să-și lepede haina obișnuinței și a comodității pentru a încerca să înțeleagă ceva încă nou pentru el. Dezamăgit, Iser se dedică cu renăscută violență activității sale de ilustrator — mai ales în revistele Facla și Flacăra — pînă în 1913 cînd publică într-un album, cu textele lui Petru Locusteanu, 50 de Figuri contemporane — Seria I-a — album care se deschide cu portretul regelui Carol I și cu acela al Reginei Elisabeta. Cît de departe sînt aceste efigii de prea cunoscutele «1907» sau «10 mai în purpură și sînge» care i-au acordat lui Iser unul din primele locuri în ierarhia artiștilor care au protestat vehement împotriva fostului regim! În același an, 1913, în expoziția sa, capitolul portretelor începe cu acela al Regelui și cu cele două — din față și din profil — ale Principelui moștenitor. Este semnul că Iser, ajuns la o oarecare maturitate, familiarizat cu spiritul artistic al Parisului, conștient de nevoia unui nume cu rezonanță chiar în mijlocul acelei societăți împotriva căreia se ridicase cu vehemența celui care vrea s-o răstoarne, nu s-o îndrepte, devine, brusc, tipul de artist cu tabieturi și prețuri ridicate, conștient că o operă trebuie ajutată pentru a se consolida.

Anul 1913 avea să reprezinte un moment cu o amplă rezonanță în viața lui Iser. Mobilizat, participă la războiul balcanic, luînd contact cu ținutul atît de deosebit de tot ce știa, al Dobrogei. Uită atît peisajul plat al Bucureștiului, cît și atmosfera de o densă vitalitate a Parisului, și se îmbată de impresia puternică a unui Orient de periferie, izolat de rîpele gloduroase, de un straniu farmec, al Dobrogei. Nu atît Mamaia de atunci, nu Constanța, ci satele turcești și tătărăști, bordeiele și cîrciumile pitorești în care timpul s-a oprit în

https://biblioteca-digitala.ro

Cabină de artiști, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

loc îl desfată prin molcoma lor impasibilitate. Dialogul dintre inactivitatea visătoare a acestor oameni — pitorești vestminte purtate de semeni ai noștri — și pămîntul uscat, biciuit și ridat de apele ploilor, pe cît de rare pe atît de puternic modificatoare ale peisajului, îi impun lui Iser renunțarea la stilul cu sugestii decorative, plat, al operelor sale din Franța și apropierea de viziunea virilă, monumentală, pe care o adoptase în acea epocă și colegul său Derain, sub influența lui Cézanne. Însumarea experiențelor în această viziune va duce la crearea uneia dintre operele antologice ale artei românești: Cimitirul tătărăsc. Impunătoare prin concepție, tulburătoare prin adînca înțelegere a modelelor sale, pînza aceasta definește aderența lui Iser la conceptul de artă monumentală. Cam în aceeași epocă nota tragică pe care a imprimat-o peisajului o transpune pe chipurile țăranilor din Argeș, modele frecvente în opera sa. Împietriți, ei par a fi sub jugul unui blestem. S-ar putea să fie beneficul blestem al dragostei de pămînt care i-a făcut să fie și să rămînă acolo dintotdeauna, neschimbați, asemeni tuturor celor cărora le-au luat rîndul.

Cu atari experiențe, răstimpul petrecut pe front, în 1917, îl va găsi apt să redea lupta soldaților din tranșeu, cu mizeria și cu moartea, alături de care s-a aflat și el.

După război o călătorie la Paris leagă din nou firul rupt cu atmosfera artistică de acolo, cu revistele în care publica adesea ilustrații, iar alta, la Constantinopol, îi aduce revelația culorii mișunînd în pitoreștile bazaruri. Nimic însă nu mai putea șterge din amintirea sa peisajul sterp al colinelor galbene ale Dobrogei, pînă cînd, prin 1930, vocația vagabondajului creator îl duce în Spania. Peisajului înțepenit pentru vecie, care îl impresionase atîta, îi ia locul un altul, de un magnific tragism, grandios, populat însă nu de fantome vii, ci de mase de vitalitate gata să explodeze. Triști mai adesea, oamenii pictați de Iser în Spania au întipărit pe față efortul de a-și conține voluptatea, de a transforma și tristețea, și așteptarea, și reținerea, în tot atîtea voluptăți. Un erotism care nu are nimic lasciv, nimic profesional, ci doar aura nobilă a dorinței ce se așteaptă împlinită.

Arlechini și colombine, dansatoare, femei de pe stradă sau de stradă recompun, cu mijloace artistice mai îndrăznețe ca oricînd, în culori în care roșul închis și negrul planează asemeni unei mîini aprige a destinului, o lume căreia Iser i-a dat echivalentul artistic cel mai înalt al carierei sale. Se poate spune despre el că pînă în 1930 momentele de maximă ale acelei sinusoide de care pomeneam la început fuseseră consumate: îndrăznețul act protestatar, Parisul, Dobrogea, Constantinopol, Spania, deci incursiuni în lumea retoricii, a spiritului, a nemișcării, a pitorescului și a voluptății tragice. În pictură, în grafică — mai ales în guașele vernisate, tehnică ce-i era cea mai apropiată — în gravura pe care o mînuia, ca nici un alt artist român, Iser dăduse deci, pînă prin 1930, întreaga sa măsură. Pentru fiecare subiect există un mic mănunchi de lucrări — un « tête de série » — care domină net restul producției sale artistice. Expoziții în țară și în străinătate, medalii și recunoașteri oficiale, duc mai departe, pînă prin 1944, o operă care adăuga autorului său, cu fiecare an, noi succese.

După 1944, sub impulsul unei conjuncturi înnoitoare, Iser își reamintește anii de îndrăzneală, de violență a invectivelor, a începutului activității sale. Însă timpul și succesul îl marcaseră iar vechea nemulțumire iscată de concursul Tinerimii române se pierdea undeva, foarte, foarte departe. Penelul său își găsise însă făgașul din care, odată scos, dibuia, și poate nici cel ce-i oferea subiectele nu mai era un Cocea, cu spiritul și forța de convingere pe care o avea. Întrebat odată, cred că de Zambaccian, cine este, după părerea sa, cel mai mare pictor român, Iser a răspuns: « Mai întrebi? » Mai prudenți, ne vom întreba pe noi care este locul acestui artist în arta românească a primei jumătăți a acestui secol. Fără îndoială că a fost întotdeauna în imediata vecinătate a celor mai mari, iar în epoca elanurilor tinerești, chiar în frunte. La intervale repetate și necesare s-a apropiat de cîte un loc cu virtuți de izvor de viață, pornind de acolo apt să se înnoiască și să adauge artei noastre o fațetă nouă. Pentru el, Parisul a însemnat mult mai mult decît pentru majoritatea artiștilor care l-au frecventat; acolo Iser nu a învățat să picteze ca alții ci a respirat din plin aerul pe care-l respirau cei de acolo. De aceea ne este tot atît de greu să afirmăm că opera sa este a unui francez pe cît ne este de greu să afirmăm că este a unui român. Ea este rodul unui mare talent fecundat de un spirit vital, curios și roditor sub biciuirea impulsurilor puternice.

Impresionat de locuri cu un caracter particular, ca Dobrogea sau Spania, ca și de oamenii care le populau, Iser a evitat, printr-un instinct de o mare siguranță, pitorescul. Nici o clipă în dialogul cu operele sale nu avem impresia că ne aflăm în fața unor locuri frumoase ci în fața unor tragedii la care participăm. Personajele sale, indiferent de costumul pe care-l poartă, sînt semeni ai noștri care au nevoie de înțelegere, de compasiune, de dragoste. Cu o asemenea siguranță, cu un instinct de mare artist și de adîncă maturitate sufletească, Iser a depășit locurile și oamenii asupra cărora s-a oprit. Este, credem, modalitatea prin care aceste opere ale sale se înscriu în marea familie, fără frontiere, a artei.

Comentariile elogioase ale criticilor și admirația, uneori fără margini, a celor fascinați de opera sa, i-au însoțit pașii, însă, mai presus de toți aceștia, țin să evoc o întîmplare căreia i-am fost martor. În 1951, ca urmare a atitudinii sale « formaliste », profesorul Ionescu-Mihăești a fost mutat din locuința pe care o ocupa în alta. În duminica următoare mutării, primul comesean sosit la prînz, ca în fiecare duminică, a fost Pallady. Vizitînd casa s-a oprit în fața unei

https://biblioteca-digitala.ro

p. 20
Sat dobrogean, ulei

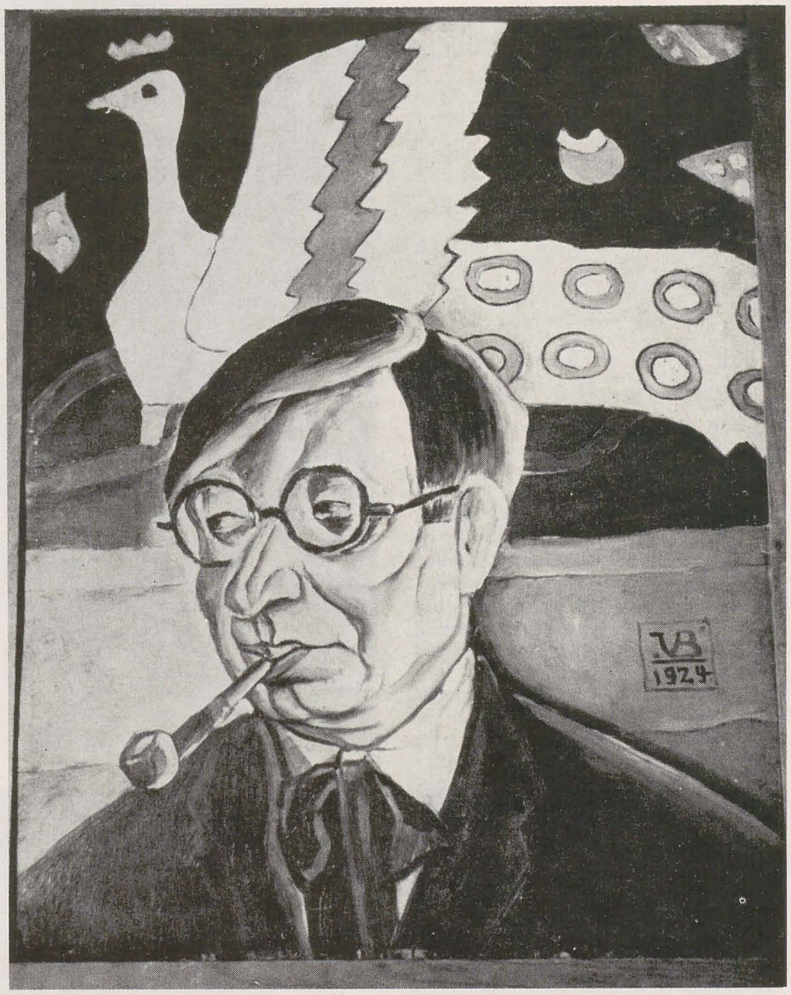
p. 21
1. *Tătăroaice, acuarelă*
2. *Spanioloaice, ulei*

pînze reprezentînd o femeie așezată pe un divan, lucrare scăldată de dialogul sever și rafinat al galbenului cu griurile. După ce a privit-o îndelung i-a spus gazdei, cu o voce în care se citea emoția: « Splendid, și nici nu-mi amintesc cînd am pictat-o ». Era un Iser.
Iser putea să închidă ochii liniștit: supremul elogiu ce i se putea aduce îi fusese adus.

https://biblioteca-digitala.ro

ion minulescu și artele plastice

andrei pintilie



Într-o mică notiță nesemnată, apărută în revista de avangardă *Integral* în anul 1925, citim: « D-l Ion Minulescu spre deosebire de alți scriitori de la noi, *numai talente*, a fost și rămîne singurul *animator* care a fecundat arta și literatura românească. [. . .] D-l Ion Minulescu e la noi față de noua generație artistică, ceea ce a fost Guillaume Apollinaire față de noua generație franceză. [. . .] Din toată generația sa d-l Ion Minulescu, temperament universal și dîrz, aparține încă integral sufletului celor tineri » (sublinierile există în text). Autorul notiței, probabil pictorul M. H. Maxy, îl mai numea pe Minulescu « un capitol al sufletului integral românesc »; autorul se referea desigur la curentul plastic și poetic cu același nume, la integralismul pe care Ilarie Voronca îl definea ca « ordine sinteză, ordine esență constructivă, clasică (și) integrală ». El însuși poet avangardist de la început, să ne amintim ce au însemnat revistele simboliste pe care le-a editat — *Revista celorl'alți* și *Insula* — în prima decadă a secolului, Ion Minulescu a rămas pînă la moarte un spirit tînăr. Tonul manifestului lansat de Minulescu în anul 1908 seamănă, prin patosul tineresc și ardoarea bătăioasă, cu manifestele avangardei dintotdeauna: « Libertate și individualitate în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei bătrîni, tendința spre ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decît părțile caracteristice, a da la o parte ce este comun și banal [. . .] iată cîteva din principalele jaloane cu care cei cîțiva au curajul să-și însemne calea lor ». (*Revista celorl'alți*, 20 martie 1908).

Strofele scrise după aceste lăudabile principii, pe care el însuși le socotea ca fiind « pentru mai tîrziu », au fost recitate de avangardiștii deceniului trei la banchetul de adio dat în onoarea lui Marinetti în anul 1930, dimpreună cu versuri scrise de Vinea, Voronca și Roll.

Interesant nu atît din punct de vedere estetic, cît pentru valoarea lui « iconografică », este un desen caricatural de Horațiu Dimitriu intitulat: « Minuletti il futurista ». Înfățișat cu simpatica lui statură bondoacă, Minulescu stă așezat pe celebra sculptură a lui Brâncuși, *Domnișoara Pogany*, despre care de altfel poetul a și scris; picioarele sale de globe-trotter, cufundate într-un lighean, scot aburi « roș, galben și albastru », aluzie la titlul romanului

1. IOSIF ISER: Ion Minulescu, desen
2. CORNELIU MICHĂILESCU: Portret integralist, desen
3. VICTOR BRAUNER: Ion Minulescu, ulei
4. HORAȚIU DIMITRIU: Minuletti il futurista, desen

https://biblioteca-digitala.ro

minulescian. Purtînd pe bretele, la spate, secera și ciocanul, iar pe pantalonii săi scurți inscripția « Integral », Minulescu citește ziarul *Viitorul* sub privirea speriată a bustului lui Octavian Goga. La ideile sale liberale privind arta modernă, face aluzie o epigramă lipsită de har, scrisă în josul paginii de autorul desenului. Adevărate portrete — printre atîtea portrete ! — i-au făcut însă lui Ion Minulescu doi pictori de avangardă, Victor Brauner și Corneliu Michăilescu. Portretul pe care i l-a pictat Brauner în anul 1924 e o efigie severă, trasată în linii precise și muchii, « surmontată » în fundal de o pasăre stilizată, motiv de icoană pe sticlă sau scoarță românească, pasăre albă — simbol neîntinat și pur al creației. Corneliu Michăilescu i-a desenat un portret « integralist » pentru volumul « Spovedanii » apărut în anul 1927. Figura fermă, aproape « idealizată », a poetului rămîne înlănțuită în trama geometrică a compoziției formată din obiecte-simbol, tipice « recuzitei » poetice minulesciene: *trei* lumînări, *trei* turle, *trei* catarge, cifra 3 însăși, iubita-sirenă și chitara.

Ion Minulescu a fost nu numai prietenul mișcării de avangardă, ci și al artiștilor adevărați în general. Nu poate fi uitată prietenia de o viață care l-a legat de Iosif Iser și de atîția alții. Înzestrat cu un mare dar de a aprecia formele și culoarea, el însuși poet imaginativ, sinestezic și senzual, Minulescu nu a fost doar un mare colecționar ci și un ferment stimulator pentru artiști. Ca un Guillaume Apollinaire, Minulescu a scris pagini de mare sensibilitate și de profundă înțelegere plastică despre Pallady, Iser, Petrașcu, Brâncuși, Paciurea. Oferindu-i în dar un tablou, discretul om care a fost pictorul Petre Iorgulescu-Yor exclama cu franchețe: « Uite cine m-a lansat ! ».

Și nu am spus nimic încă despre rolul de animator cultural al poetului Ion Minulescu dacă nu amintim perioada în care a fost director general al artelor în Ministerul Cultelor și Artelor (1922—1940). Minulescu este cel care a reînființat Salonul Oficial în anul 1924, cea mai importantă și « integrală » manifestare artistică a perioadei interbelice din România *. La împlinirea centenarului nașterii sale se cuvine să ne amintim toate lăudabilele fapte ale unei personalități complexe, de excepție, una dintre figurile proteice ale culturii moderne românești.

---

* A se vedea textul referatului către ministru, prin care I. Minulescu stabilea regulamentul de funcționare al Salonului Oficial, premiile și achizițiile, publicat de Emil Manu în *Manuscriptum*, an XII, nr. 1/42/1981, pp. 61—62.

antologie

ion minulescu

Brâncuși — Paciurea [. . .] D. Brâncuși, care nu expune decît de doi ani, formează totuși cel mai flagrant contrast alături de colegii săi. De o parte meșteșugul, de cealaltă parte arta ; de o parte neputința, de cealaltă avîntul [. . .] Pentru mine, d. Brâncuși este singurul sculptor de la noi, care a încercat și a reușit să rupă zăgazurile de ieri și să se avînte pe drumul necunoscut multora încă. Și dacă am spune că Brâncuși modelează suflete și nu formele? [. . .] Să ne apropiem de lucrările d-lui Brâncuși cu respectul cuvenit marilor înaintași. D-sa ne depășește pe toți ! [. . .] D. Paciurea este un artist-pustnic. D-sa gîndește și lucrează în felul acelor anonimi singuratici pentru care natura n-are alt farmec decît acel al documentelor rare și prețioase. [. . .] Priviți statuia unuia dintre cei doi bărbați care încadrează peștera cascadă de la Expoziție. În spasmele acestei dureroase pietrificări se zbate nu un corp, ci întreaga viață a unui îndrăgostit de eterna himeră. D. Paciurea este un artist discret. . . liniștit. . . și senin.
m., *Salonul Oficial. Sculptura*, în *Viitorul*, an II, nr. 575, 21 VI 1909.

Brâncuși. Se spune că în ziua a șasea Dumnezeu a desăvîrșit creația, făcînd pe « om » după chipul și asemănarea sa și că în ziua a șaptea s-a odihnit. . . [. . .] Dar iată că după cîteva mii de ani, un om cu numele de Constantin Brâncuși și cu chipul aidoma cu al marelui creator — un țăran din județul Gorj — se hotărî să îndrepte rînduiala creației divine, pe care maeștrii atîtor veacuri de înflorire artistică o copiaseră cu atîta îndemînare că aproape o stricaseră cu desăvîrșire. Privind pietrele din fundul apelor străvezii și coama munților din vecinătatea cerului, unde primul creator se refugiase pentru a nu mai da semne de viață, Constantin Brâncuși își dădu seama că un « om » cioplit în piatră nu poate fi decît o piatră cu chip de om. [. . .] Și iată cum, treptat, treptat, opera unui om începu să depășească cu voință și conștiință, cadrul creației artistice profane, pentru a se confunda cu creația exemplarelor unice, sau mai bine zis cu primele entități viabile care constituie opera creației divine. [. . .] Opera lui Constantin Brâncuși exclude pînă și cea mai minuțioasă cercetare de ascendență artistică. Constantin Brâncuși nu este copilul nimănui, sau dacă vreți, el este « copilul din flori » al primului creator. Opera lui nu se aseamănă, nu se confundă și nu se întregește cu nici una din formulele frumosului controlat, decretat și etichetat în rafturile tradiției artistice. [. . .] Narcis era așa de frumos că nu se mai putea sătura admirîndu-se în luciul lacului. Și din chipul lui Narcis al lui Brâncuși n-au mai rămas decît doi ochi enormi și oribili, care aveau să-i grăbească deznodămîntul fatal. Lebăda și mai ales Cocoșul se identifică singuri. Prima se întregește parcă cu pămîntul, rotund ca și ea, iar al doilea se desprinde de pe soclul vieții provizorii, ridicîndu-se spre soare, în ritmul elocvent al primului « Cut-cu-ri-gu ! ». Din « Pasărea măiastră », pe care o cunoaștem într-o primă variantă, n-a mai rămas decît imperativul categoric al unui pîntec de sburătoare care se înalță la infinit pentru a se confrunta cu însuși infinitul. Portretele lui de femei nu au nevoie să fie confruntate cu modelul. De la cel mai pe înțelesul tuturor și pînă la cel care a fost comparat cu un « Phalus », Brâncuși nu a văzut în chipul unei femei decît posibilitatea de a interpreta într-o formă plastică nouă, însăși rațiunea sexului feminin. Constantin Brâncuși exclude din opera lui acordul frumosului cu utilul. Sculptura lui îți place sau nu îți place. Și atîta tot. . . [. . .] Și totuși opera lui Constantin Brâncuși este o simplă și firească îndeletnicire spirituală a unui țăran român din județul Gorj.
Ion Minulescu, *Constantin Brâncuși*, în *Integral*, an I, nr. 2, 1925.

Iser — Petrașcu. Opera lui Iser, ce pare încă stîngace și primitivă, aduce cu ea expansiunea unei largi sincerități și mai ales o rară emoție plastică. O sonoritate gravă a desenului său îl izolează instinctiv de orice realizare « corectă » și, sustrăgîndu-se caligrafiei tipice de forme moderne, el sugerează printr-o barbară spontaneitate pulsul interior al vieții, cu care se joacă personalitatea lui artistică. Acestui desen de căutare lăuntrică, Iser îi adaugă o emoție colorată, adesea brutală și violentă, cu care sfidează, în izolarea lui, armonia materială și tehnica independentă a celor corecți. Vibrațiile mobile ale unei vieți de perpetuă mișcare se bat violent, spărgînd forma materială și disprețuind armonia cuminte a unei traduceri directe după natură — iar de sub linia și pasta lui colorată ies sonorități și tonuri pe care privirea « cea de toate zilele » nu le poate sesiza. [. . .]
Romantic prin temperament și printr-o vizualitate de un albastru cenușiu în care își traduce sensibilitățile, pictorul Petrașcu este unul din artiștii blazonați cu pecetea artei, într-o formulă individuală și constantă. [. . .] Conservator, nu al unor principii de artă căpătate prin experiența altora — ci închis în el ca-ntr-o concavitate opacă, Petrașcu își păstrează prisma colorată în tonuri de lună și de noapte, și prin această atitudine el și-a dobîndit singur « caracterul » personalității sale artistice. Deși, ca îndemînare, pare realist, el păstrează în puterea lui de traducere o notă sufletească egală în senzație și emoție — de unde rezultă o « unitate » poetică, în înțelesul ritmului și al viziunii. Și totuși Petrașcu știe să fie sever, poezia lui e sobră și de aici pictura lui se relevă superioară. [. . .] Linia, la el, se confundă cu impresia colorată, ștergîndu-se prin deplasarea firească a emoțiunii, de unde a purces. Pictura românească a ultimului deceniu se reprezintă conștientă de valoarea artei, prin concepția veșnic nouă și cercetătoare a lui Iser și prin popasul romantic și individual al lui Petrașcu. [. . .]
Koh-I-Noor, *Expoziția pictorilor Iser și Petrașcu*, în *Națiunea*, nr. 5, 15 III 1923

Pallady. O culoare transparentă în care viziunea e relevată ca o răsfrîngere luminoasă ; o sensibilitate deosebită, acută ca o durere ; o unitate de expresie clară și sinceră ca sinteza unei măști — se unesc laolaltă pentru realizarea unei armonii spirituale — iată pictura de frescă a lui Pallady. [. . .] Intenția autorului e departe să se includă într-o formulă, fie ea grandilocventă, cum este cea a frescei, și totuși ceea ce pictura lui Pallady sugerează nu este altceva decît o viziune largă de așezare în « scena umanității » a motivelor pe care sensibilitatea lui le sesizează într-o plastică definitivă. Ideea e reală iar verbul e poezia : iată fresca. [. . .] Într-o atitudine antică, ideile sale, deși « realiste » (cînd spun idei înțeleg motive) își deslușesc ritmul interior — adesea dureros — printr-o senină expresie de formă și culoare. Pallady e nobil, dar nu prin acel aristocrat dispreț de umanitate, ci printr-un avînt sufletesc cu care știe să ridice « umilul » pînă la motivarea divină a creațiunii. În cadrul pînzelor sale nu așează « principese » îndepărtate, ci ființe torturate de patimi și dureri, străbătute de otrăvuri sociale, flori umilite și disprețuite, peisaje putrede de ploaie, năpădite de mătrăgună. [. . .] În arta noastră [. . .] Theodor Pallady este unul din cei mai rari și subtili poeți-pictori, al cărui ritm e jumătate mistic, jumătate realist, unul din acei visători care fac artă ca să-și realizeze cîntecul lăuntric, ce le obsedează ființa materială.
Koh-I-Noor, *Theodor Pallady*, în *Națiunea*, nr. 11, 21 III 1929.

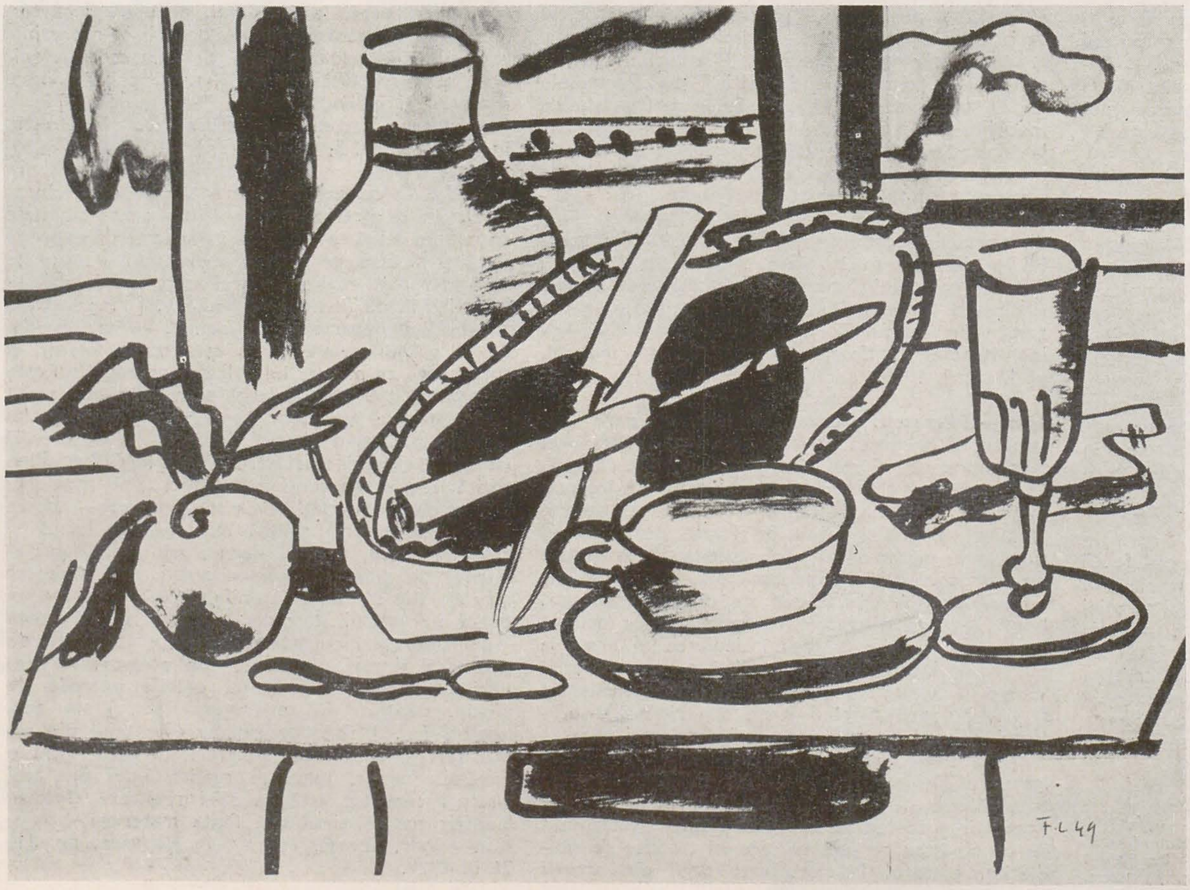
Notă. Fragmentele au fost extrase din I. Minulescu, Opere vol. III, în curs de apariție la ed. Minerva. Mulțumim și pe această cale criticului literar Emil Manu, îngrijitorul acestei ediții, de a ne-o fi pus la dispoziție în manuscris.

https://biblioteca-digitala.ro

fernand léger

mircea deac

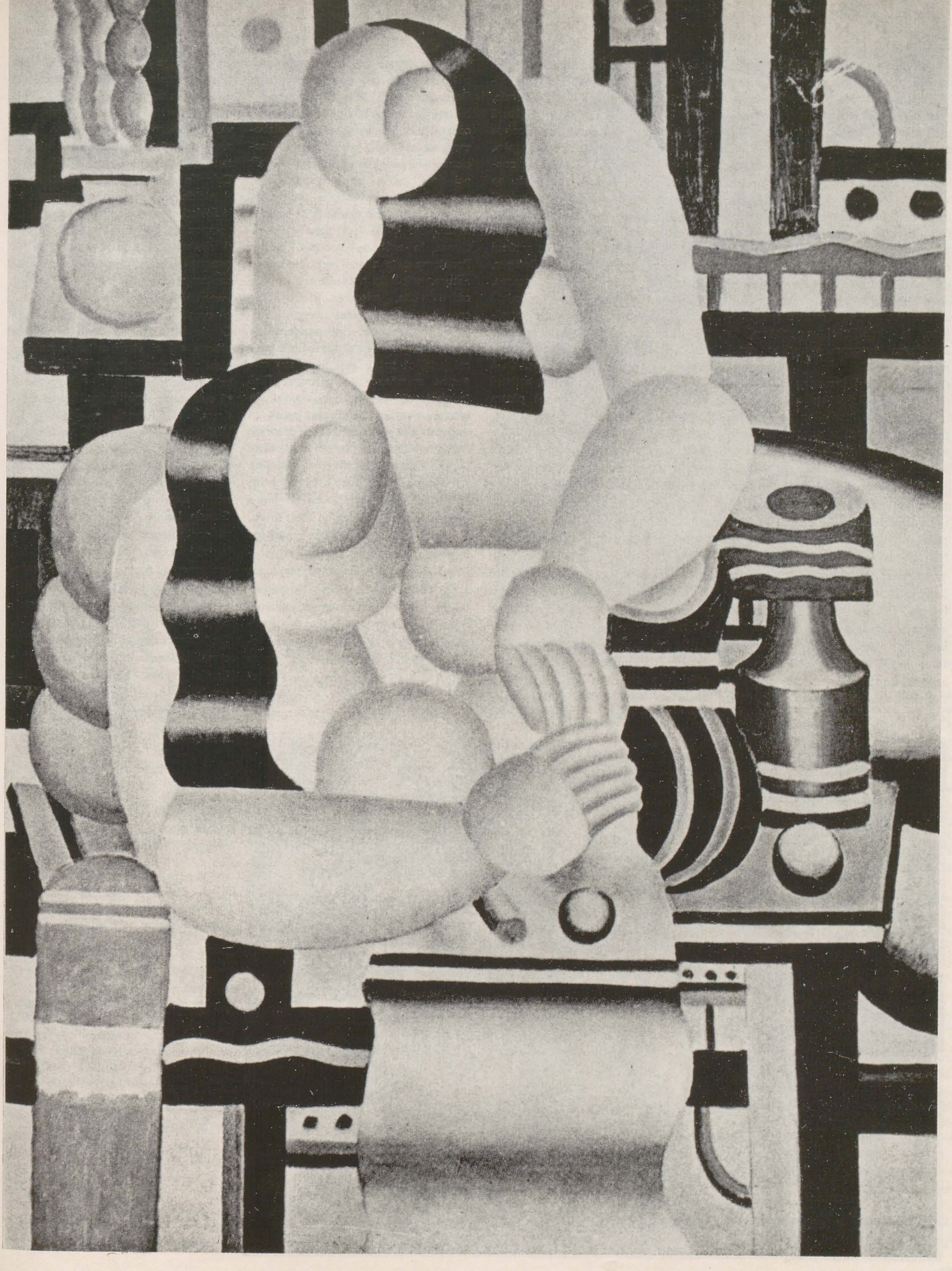
Pentru a ajunge la esența creației lui Fernand Léger, călătoria noastră prin lumea artelor a fost lungă, dar a constituit prilejul unor inedite experiențe estetice și a unor contacte interesante. Punctul final, ca cercetare, era muzeul artistului din Biot, aflat în peisajul generos din Provence, și o discuție cu Nadia Léger. Léger murise în 1955, anul în care primise și marele premiu al Bienalei de la Sao Paolo, lăsînd o impresionantă moștenire artistică răspîndită în muzeele lumii și o avere considerabilă pe care Nadia Léger a transformat-o, în parte, în muzeul din Biot, impunătoare clădire construită pe principii muzeografice moderne și armonios încadrată în natură, donat statului francez în 1959, cu operele lui Léger adunate aici: picturi, grafică, ceramică, sculpturi și mozaicuri, director fiind instalat, la aceeași dată, dl. Georges Bauquier.
Ascensiunea spre creația lui Léger am început-o, la zece ani după dispariția artistului, pornind de la colecția lui Raoul la Roche, aflată în muzeul din Basel. În ansamblul picturilor moderne lucrările lui Léger se distingeau aici atît prin trăsăturile originale ale stilului său cît și prin concretețea contemporană a unui spirit de profundă umanitate. Apoi lucrările aflate în muzeul național de artă modernă din Paris, înainte de a fi transferate la Centrul Pompidou, m-au captivat și m-au decis să aprofundez o creație care echilibra cu mare știință liniile, formele și culorile. Au urmat muzeele din Düsseldorf, Tel-Aviv, Praga, Stockholm, Amsterdam și diferite colecții ca aceea din Liège a lui F. Graindorge, bogată de asemenea în picturi și desene. Prin Maurice Tardot, directorul Galeriei Louise Leiris, autorul a două volume: *F. Léger, Dessins* (Ed. des Deux Mondes, Paris 1953) și *Fernand Léger* (Hazan, Paris 1956) l-am cunoscut pe istoricul de artă și celebrul negustor de tablouri H. Kahnveiller, personaj important în biografia pictorului deoarece se ocupase, începînd din 1910, de achiziționarea, prin contract permanent, a tot ceea ce crea artistul. În biroul lui Kahnveiller, discuțiile au pornit la început greoi, nereușind să desprind privirile și gîndurile țintuite pe o uriașă pînză a lui Léger, ce domina peretele din spatele biroului acestuia. Dar Kahnveiller, binevoitor și priceput, a înțeles ușor ce vroiam și prin el am cunoscut-o pe Nadia Léger, ea însăși pictoriță, fostă elevă a lui Léger. Expansivă, ca orice rusoaică, generoasă, veselă, s-a arătat entuziastă și astfel am ajuns la Biot. Parcurgînd împreună sălile muzeului, discuțiile au pornit de la Brâncuși. În holul muzeului se găsea la acea dată, în 1970, expusă o sculptură de Brâncuși, « Adam și Eva », vîndută ulterior ca două piese separate. Brâncuși fusese bun prieten cu Léger. În 1920, cînd lui Brâncuși îi fusese respinsă la Paris, de juriul Salonului Oficial, « Prințesa X », Léger împreună cu Blaise Cendrars a organizat o adevărată manifestare publică pentru primirea lucrării, readucînd-o, în triumf, la salon.
Ce nu făcuse Léger? Desenator la un arhitect, la Paris. Retușeur fotograf. A participat la formarea grupului



Natură moartă cu cuțite, tuș

Dejunul, ulei

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

« Secțiunea de aur », în 1910. A ținut conferințe despre artă. Brancardier în bătălia de la Verdun unde este și gazat în 1916. A făcut filme și decoruri. « Baletul mecanic », filmul său, a devenit celebru. A călătorit mult. Între 1940 și 1944 s-a refugiat în S.U.A. unde a predat la universitatea Yale. A realizat vitralii, tapiserii, mozaicuri și sculpturi policrome.

Dar ce puteam înțelege prin esența creației lui? Opera sa era diversă, complexă, implicînd o evoluție vastă, de la « tubismul » său din primii ani ai cubismului, la un constructivism mecanicist, la unele nuanțe suprarealiste, la simplificări « puriste », la abordarea tuturor genurilor artei plastice.

Cîteva trăsături începeau însă să se cristalizeze. Omul se afla prezent în majoritatea lucrărilor sale, fie ca personaj distinct desenat, fie prin expresia plastică a sentimentelor umane. Creația sa configura umanismul ca o expresie a civilizației contemporane sugerată de mecanicism și de mișcarea dinamică a compoziției plastice.

Mișcarea preocupase însă anterior pe mulți artiști. Futurismul, de exemplu, o instaurase ca principiu al creației. Pentru Fernand Léger, dinamismul, mișcarea evidentă din compozițiile sale, era însă un rezultat al contrastului dintre diferitele obiecte reprezentate. Contrastul multiplu îmi apărea ca o lege fundamentală a creației sale. « Baletul mecanic », « Orașul », « Creația lumii » și astfel majoritatea operelor sale conțineau repetiții, alternanțe de orizontale și verticale, opoziții de obiecte fără o legătură de sens între ele, ca în « Gioconda cu chei », « Compoziție cu papagal », « Marea Paradă » ș.a. Dar acest contrast izbitor se baza la rîndul său pe geometria liniilor, pe primatul culorii și al spațiului, pe funcționalitatea arhitecturizării compoziției, pe fantezie și libertate. Ce urmărea artistul prin acest contrast multiplu? Desigur, obținea în primul rînd mișcarea, dinamismul, dar, fapt curios și totodată original și unic, prin contrast el urmărea puritatea, calmul, stabilitatea și echilibrul imaginii. Şi în această preocupare de a echilibra mișcarea, de a realiza contrastul și puritatea, artistul nu uita omul. Figura umană păstra continuu locul central în creația sa, asociind-o și legînd-o inseparabil de diverse, inedite și contrastante obiecte banale. De aceea tablourile sale cu figuri umane au fost definite ca aparținînd unui ciclu: « Om în spațiu » sau « Personaj în spațiu ». Figura umană se integrează ritmic obiectelor create de om, dobîndind alături de un sens plastic și o semnificație socială. Omul se aseamănă în imaginea plastică mașinii. În lumea obiectelor artistul întrezărea forțele omului. Astfel realizează plastic expresia civilizației contemporane. Asemenea lucrări din ciclul « Om în spațiu » aveau să-l ducă la disocierea absolută a culorii de desen. Culoarea obținea, în acest mod, un rol intelectual, păstrînd însă și sensul emoțional. Desenul implica, în schimb, o sensibilitate grafică, precizînd și accentuînd contrastele. Şi mai departe, în elaborarea sa artistică, contrastul și disocierea l-au pregătit să aplice și un alt principiu, acela al « echivalenței », principiu pe care artistul l-a expus, în 1933, într-o conferință la Kunsthaus în Zürich: « N-a fost niciodată chestiunea în artă de a copia natura. Problema este a unei echivalențe cu natura, adică de a concentra într-un cadru viața, mișcarea și armonia create prin asamblarea liniilor, culorilor și formelor, independent de reprezentare. Această armonie a operei justifică totul, mai mult sau mai puțina asemănare cu natura ». Fără îndoială că teoria echivalenței în artă nu era nici ea absolut nouă, ca aparținînd numai lui Léger. Maurice Denis o abordase cu mult înainte recunoscînd că primatul i-ar aparține lui Gauguin. Dar, pentru Léger, principiul echivalenței se baza pe legea contrastelor. Şi, înțelegînd acest lucru, am avut sentimentul că am pătruns în esența creației lui Léger, a originalității și unicității ei. Stăpîn pe legea contrastelor și pe principiul echivalenței, Léger a obținut o expresie plastică nouă, posibilitatea de a orchestra opoziția dintre diferite obiecte, dintre om și obiecte, dintre culori și linii ș.a.m.d. Așa se explică de ce Léger afirmase: « Trebuie să considerăm mijloacele plastice: culori, linii și forme așa cum muzicienii consideră notele ». Prin contraste și dispunerea culorilor el a obținut dinamismul plastic echivalent dinamismului vieții moderne. Culoarea avea să fie plată și pură. Culorile complementare sau umbrele sînt definitiv înlăturate. Culorile sînt la Léger constructive și nicidecum exagerat emoționale ca la fovişti. Ele arhitecturizează plastic compoziția și-i dau un sens sintetic și simbolic. Esența creației sale se rezuma deci la tematica civilizației contemporane, la omul și mașina inventată de el, la omul și relația lui cu orașul, omul și societatea.

Gloria lui Léger a venit tîrziu, în ultimii ani ai vieții sale. În peisajul plastic originalitatea picturii sale a ocupat un loc fruntaș, așa cum aveau să sublinieze Apollinaire, Blaise Cendrars, M. Raynal, J. Epstein, G. Waldemar, Sweney, Ch. Zervos, R. Huyghe, M. Jardot, J. Bazaine, G. Besson ș.a., comentatorii și biografii săi fideli, sau așa cum printr-o amplă expoziție de desene și guașe Galeria Louise Leiris, în Paris, avea să consemneze personalitatea și talentul lui Léger. Cu prilejul aniversării centenarului nașterii sale, îi redescoperim vitalitatea creației, activă, originală și continuu prezentă în epocă. Ea a devenit mai intensă și durabilă, fiind expresia celei mai reprezentative creații emanate de semnificațiile civilizației umane, pe care Léger le-a intuit cu deplină responsabilitate și măreție creatoare.

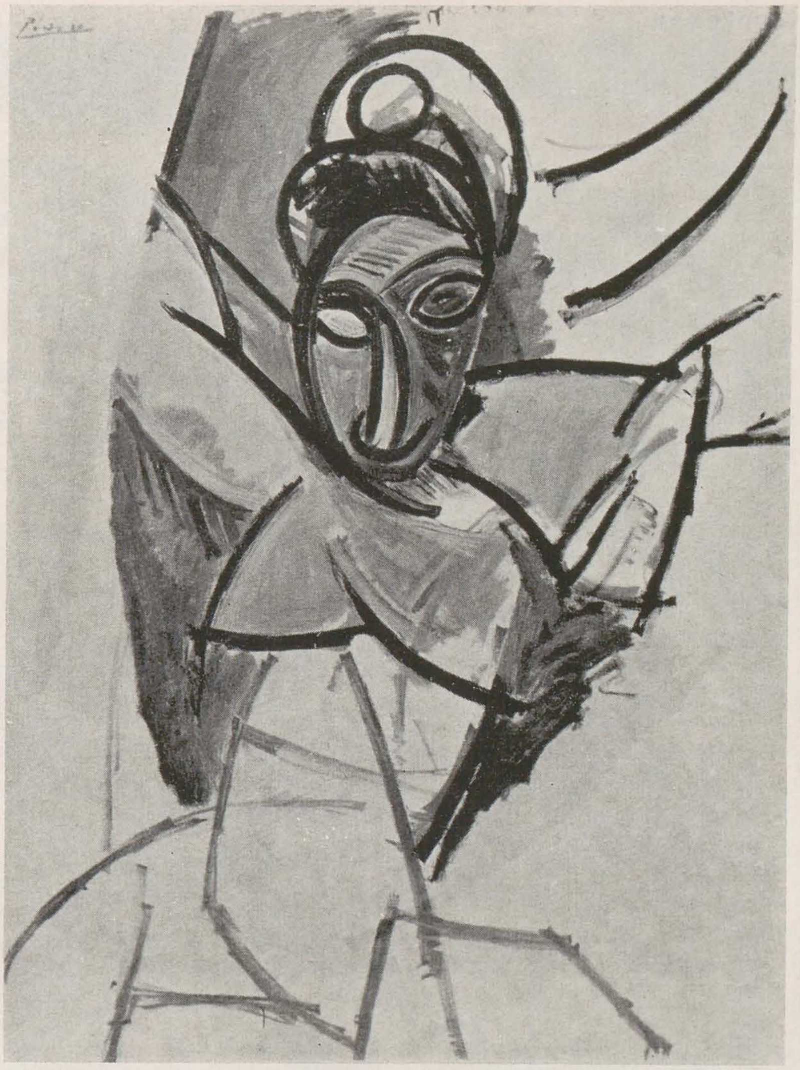
Marea paradă, ulei

PICASSO: Schiță pentru « Domnișoarele din Avignon », ulei ▶

https://biblioteca-digitala.ro

picasso

amelia pavel



Cele cîteva centenare artistice din ultimii doi-trei ani — Derain, Picasso, E. L. Kirchner, Franz Marc, Guillaume Apollinaire, Iser, Ressu, Hans Arp; ca și cele care se apropie: Maurice Vlaminck, Max Liebermann, Oskar Schlemmer, ne obligă să reprivim opera fiecăruia într-un nou context relațional, nu lipsit de surprize. Una din ele, poate cea mai vie și de aceea revelatoare, se referă la Picasso, dacă ne hotărîm să-l acceptăm ca un reprezentant prin excelență al generației sale, și nu în primul rînd ca încarnarea unei contraziceri și polemici în raport chiar cu ea și ca imagine a copilului teribil al epocii, rămas așa pînă la adînci bătrîneți. Vitalitatea lui extraordinară este cu siguranță mai mult decît una proprie; ea exprimă un mod de a fi în lume și nu ține neapărat de longevitate sau de sănătatea de fier. Din această vitalitate a generației anilor '80 i se trage lui Picasso coerența interioară, și a celor mai îndrăznețe, zgomotoase, aparent risipite manifestări și formulări; din ea se trage paradoxala precizie a țintirii expresive în mediul unui furnicar-avalanșă de idei, întrebări și probleme complicate asaltînd realitatea, adesea mai înceată decît ele, și de aceea alarmată de ele.

Tot ca vitalitate s-ar cuveni să înțelegem caracterul triumfător pe ansamblu al artei începutului de secol XX: « Iluminațiile » lui Rimbaud aveau să-i fie titulatură profetic-semnalizatoare. Și ce altă constituție decît una esențialmente vitală putea să-și susțină cu o încredere dusă pînă la candoare idealurile? După marile melancolii romantice și umbrele lungi ale finelui de veac, certitudinile expresioniștilor, cubiștilor, futuriștilor, ale constructiviștilor, pe scurt ale tuturor curentelor revoluției artistice a secolului, ne apar astăzi înscrise ca un moment de energetism consolidat, cu vocație clasică în metoda reușită de a acumula, pînă la urmă clar și sistematic, forme noi, și ele nemuritoare, ale valorilor noastre de existență și cultură.

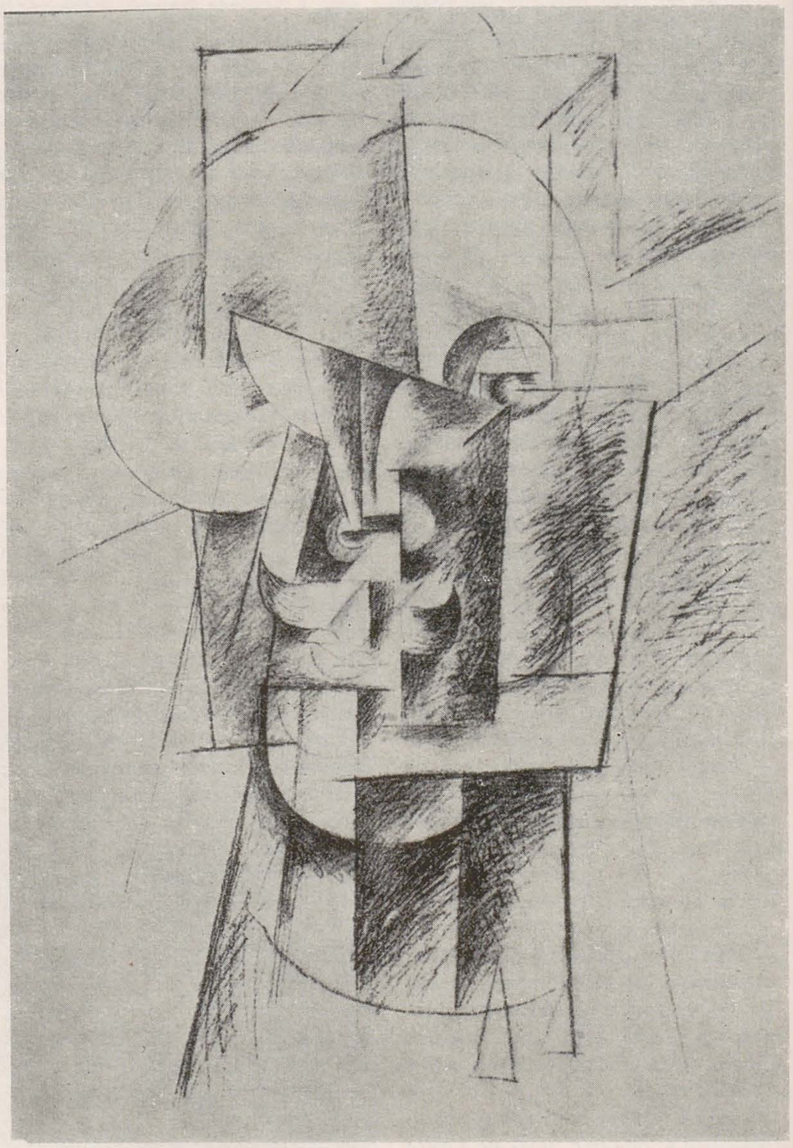
Literatura despre Picasso — aproape neîntrecută în abundență — a reținut mai ales proteismul personalității lui, înțeles ca o expresie a unicității, impregnată total de trăsături spaniole. A lăsat în schimb deoparte apartenența lui Picasso la un sistem mai vast de valori spirituale, apartenență decisivă pentru înțelegerea zonelor profunde ale conștiinței artistice picassiene. Picasso nu a fost scamatorul de geniu care uluiește lumea cu îndemînarea lui strălucită, așa cum o bogată publicistică de popularizare l-a prezentat, influențînd, pînă la un punct, și « romanțînd » reacțiile publicului în fața creației lui Picasso, pe traseul facil dintre anecdotă și idolatrie. Dimpotrivă; unitatea mai adîncă, am risca să spunem impersonală, a viziunii și energiei creatoare a lui Picasso garantează creației lui autenticitatea mai ascunsă decît s-ar părea. Pentru a detecta cîteva din elementele constitutive ale acestei unități și a le putea apoi proiecta asupra întregii lui opere, nimic nu este mai elocvent decît studiul desenelor, și al evoluției lor. Din desene reiese clar ceea ce, într-adevăr și inevitabil, este caracter spaniol în viziunea lui Picasso; dar tot în desene putem surprinde la prima mișcare și ceea ce mai mult decît atît. Desenul ne revelează fidelitatea lui Picasso și coerența forței lui inventatoare de forme, după cum ne demonstrează cît de fals este a se vorbi despre un Picasso iconoclast. El se așează singur, disciplinat în felul lui, cu disciplina adeziunii interioare libere și pasionate, în rîndul marilor nume ale trecutului, schițînd versiuni după Greco, Manet, Rembrandt sau Velasquez, ori parodiindu-i cu auto-ironie, ori incluzîndu-i în propriile-i compoziții. Spiritul acelor demersuri nu este deloc sacrilegiu și nici măcar zeflemisitor. La acest punct, Picasso se comportă într-adevăr pe linia deprinderii spaniole de a-și îngădui toate libertățile în condiția familiarității depline și a atașamentului fidel față de universul de valori în care s-a format. Velasquez, Murillo, Zurbaran, Goya, nu s-au comportat altfel. Suportul moral al acestei atitudini la Picasso a ieșit totuși din matca originară, ratașîndu-se demersului artistic principal al epocii: regruparea, prin polemică metodologică, a valorilor spiritualității europene, și deloc răsturnarea sau răstălmăcirea lor. Acest din urmă aspect care a intervenit relativ tîrziu în comentariile referitoare la Picasso — abia în perioada interbelică — nu a existat în momentele de vîrf inovator ale creației sale, adică în perioada dinaintea primului război mondial. De semnalat în această privință un fapt de reținut: acela că primele texte substanțiale despre Picasso au apărut în alte țări decît în Franța: în 1912 la New York, sub semnătura Gertrudei Stein, în 1913 la München și Leipzig în cartea lui Max Raphael intitulată « De la Monet la Picasso », la Moscova în 1917 (textul datează din 1914) semnat de J. A. Aksenov. Gertrude Stein citează cîteva spuse și procedee ale lui Picasso care pot sublinia la el acest simț al trecutului. Îi plăcea astfel artistului să vorbească despre « vechimea » fizionomiilor umane: « Orice chip uman este vechi de cînd lumea », spunea el. Și de aceea, adaugă Gertrude Stein, capetele, figurile, trupurile oamenilor îl interesau mai mult decît orice. Mai tîrziu, Pierre Francastel va relua această idee, a importanței motivului uman în viziunea spațială a lui Picasso. Tot Gertrude Stein relatează că atunci cînd Picasso, în plin cubism, grupa obiecte reale pentru a le fotografia, compoziția era atît de puternică, încît aproape că transpunerea în pictură nici nu mai era necesară, într-atîta forța lui vizionară avea darul de a transforma ceea ce există, și în primul rînd ceea ce exista deja, într-un cadru determinat, pînă la un punct, de tradiția artistică europeană: figura umană, obiectul. Picasso este artistul care « continuă ». Prezența acestui surprinzător fond, să-i spunem fără sfială conservator, este cu multă finețe observat și de Aldous Huxley, care, la fel ca și Braque, găsește în cubism și în abstracțiile lui nu atît dorința de a anihila concretul, cît de a-l subsuma unei idei, și vede, tocmai în acest demers, cubist, o poziție de contra-atac în fața utopiilor tehniciste de eliminare a organicului sau a-l reduce la minimum. Este cert că la Picasso poziția aceasta apare cu evidență.

Urmărind cu atenție portretele unora din persoanele de care l-au legat sentimente de prietenie și afecțiune, ori pe care le-a frecventat îndelungată vreme, se poate parcă ajunge la ideea că structura fiziognomică a acestora a influențat, după natura lor, preocupările formale ale unei perioade date. Portretul scriitoarei Colette (1904) marchează unul din momentele expresioniste din biografia artistului. Portretul ar putea fi atribuit și lui

https://biblioteca-digitala.ro

1, 2. Desene

3. Gravură în linoleum



Emil Nolde, fără greutate. Capul Gertrudei Stein (1910), cu trăsăturile masive și simplificate, domină perioada cubistă, a « măștii » cubiste, fără însă ca desenul acesta în sanguină să se integreze deplin, stilistic vorbind, în ceea ce numim pictură cubistă la Picasso. Portretul Dorei Maar (1942), un focos desen în peniță, semnalează o altă fază expresionistă, cu ecouri din anii monumentalismului clasic. Desenele — uneori și gravurile — constituie mediul expresiv în care este cel mai clar lizibilă reciprocitatea de influențe, circulația de motive și formulări dintre viziunea lui Picasso și viziunea altor artiști ai vremii. Kirchner a fost puternic influențat de Picasso la finele deceniului '20. Desenele și gravurile unuia ca și ale celuilalt permit această apropiere. Şi cu Matisse există numeroase interferențe; multe din desenele și motivele grafice ale lui Picasso din anii '20 și apoi din anii '40 au aceeași puritate grațioasă, același duct decorativ, sigur de sine, ca cel al lui Matisse. Suprapunerile cu Morandi survin, de asemenea, tot în anii '20. Pe Baumeister și pe Oskar Schlemmer i-a influențat cu desene din anii 1914—1915. Numeroase alte apropieri se ivesc de la sine necesare în perioada suprarealistă a anilor '30; cea mai ciudată și în același timp elocventă pentru permanența substratului expresionist la Picasso este apropierea de Otto Dix, în 1937, cu desenul « Calul de circ ». La sfîrșitul anilor '60, în importanta expoziție de desene deschisă, în 1971, la Galeria Louise Leiris din Paris, desenul lui Picasso apare stabilizat, într-o mărturisire definitivă a inevitabilului expresionist dintr-o operă începută sub semnul motivelor expresioniste, în înțelesul lor cel mai vast.

Cu semnificație generos umană, pe un registru larg, de la sentimentul frăției în comizerațiune la avertismentul politic, de la umor și joacă la grotescul moralizator, de la autoironie la iluzia vitalității veșnice, desenul lui Picasso a păstrat, ca o puternică Penelopă, fidelitatea unui adevăr și a unei identități esențiale pe care s-au edificat, multiple și solide, construcțiile unei imaginații și a unei conștiințe active, de filtrată esență latină.

https://biblioteca-digitala.ro

artiștii americani la lucru, la ei acasă (IV)

paul petrescu

În încheierea relatării noastre privind călătoria de studii în Statele Unite ale Americii, organizată de către USICA (United States International Communication Agency) — v. ARTA nr. 11/1980, nr. 1—2/1981 și 7/1981 — ne propunem să prezentăm, în sfîrșit, pe unii dintre artiștii americani contemporani, cu care am avut prilejul să ne întîlnim, și, încercînd a restitui atmosfera cordială a contactelor, îi vom înfățișa în succesiunea firească a orașelor străbătute lăsînd, într-un fel, care se va vedea că nu este datorit numai hazardului, sarcina grupării lor.

La Washington, de pildă, cei doi artiști întîlniți, stăteau, și stau, probabil, la polii opuși ai vieții artistice americane, împrejurarea fiind, aici, opera nu a întîmplării, ci a programatorilor întîlnirilor noastre. Unul dintre ei, William Christenberry, era, într-un sens, reprezentantul unei arte legate de « americana » clasică, celălalt, Stan Vanderbeek, se plasa în « viitorul » artei nu numai americane, ci a celei universale. Programate una după alta, în cursul aceleiași zile, cele două vizite au produs șocul dorit probabil de organizatori, deschizîndu-ne, brusc, perspectivele, multiple și contradictorii pînă la tulburare, ale artei americane contemporane. William Christenberry, un artist tînăr, ca la 40 de ani, calm, vorbind limpede, originar din Alabama, nu are nimic din ceea ce ne-am fi așteptat la un om venind din « Deep South », dimpotrivă, o liniște aproape scandinavă, o ordine vestimentară și a atelierului impecabile. A început, prin 1964, să strîngă, din locurile natale, vechi reclame de tablă colorată pe care le-a supus apoi unui « aging process », îmbătrînindu-le cu răbdare și montîndu-le ca atare cu mijloace simple, ca repere ale trecerii timpului. Cu un aparat de fotografiat din cele mai simple, o cutie neagră fără lentilă (Brownie), a început să fotografieze monumente de arhitectură vernaculară (casă vechi, șuri, grajduri, biserici) izolate în peisajul uitat din Alabama, pe care apoi, în atelier, le-a reconstruit în mici modele de « sculptură arhitecturală mică », domeniu în care azi e recunoscut maestru. Călător pasionat în zonele rurale, este un fel de antropolog cultural amator, transformînd însă relictele culturii materiale populare, în obiecte de artă, respirînd liniștea marilor spații americane neatinse de industrializare. Era o imagine a artei americane, neașteptată pentru grupul nostru, mai ales pentru pictor și sculptor (zambianul și brazilianul), practicînd o artă de avangardă, față de aceea a lui William Christenberry, ancorat într-un trecut idealizat al copilăriei, prelucrînd totul cu o migală de artizan medieval, dar consunînd, în imaginea rezultată, cu ambianța artei americane moderne, amintind, prin asamblare de modeste obiecte cotidiene, de pop-art. Intrînd, în după amiaza aceleiași zile, la Stan Vanderbeek, profesor la Fine Arts de la University of Maryland, pășeam în arta erei electronice și a sateliților de comunicație, mijloace pe care artistul și studenții lui le folosesc curent în producerea operelor de artă născute în flux continuu în atelierele lor de școală, evident mai bine echipate decît multe studiouri de televiziune de rang național din Europa. Înconjurat de vreo trei asistenți și de cinci-șase studenți ce mînuiau (termenul este nepotrivit) o sumedenie de instalații TV, video etc., Stan Vanderbeek ne-a proiectat cîteva din rezultatele muncii lor colective, în care « pictorul » (mai poate fi cineva numit așa în condițiile acelui « atelier » în care perceptibile erau numai diferitele tipuri de « zoom »-uri?) este evident mai mult un regizor, un programator și un inginer dotat cu o acuitate vizuală și cu un simț al culorilor extraordinare, ca precizie și viteză. După experiența « atelierelor » de artiști din Washington, experiența new-yorkeză a unui grup de patru mari artiști americani ca Larry Poons, Ilya Bolotowsky, George Segal și Alex Katz, ne readuce, în fine, în fața unor dreptunghiuri de pînză pe care culorile sînt așternute cu pensula și a unor siluete umane construite și din ghips. Era un fel de regăsire, cu tot șocul formal, a deprinderilor « artistice » familiare unor « europeni ». Evoluînd în marea succesiune a « Abstract Expressionism »-ului american, mai precis, făcînd parte din ceea ce se chema grupul « post-painterly abstractionists » incluzînd artiști ca Jules Olitski, Frank Stella, și alții, Larry Poons a părăsit cunoscutele sale « puncte » din anii '60, desfășurînd azi, pe mari pînze (2/4 metri) culori de acrilic; din pînzele mari pe care lucrează « văzînd și făcînd » (« primul meu impuls este să pun culoare pe pînza albă; am o ,,idee'', încep să lucrez, lucrez, ceva se întîmplă, merg înainte »), decupează fragmente ce i se par de sine-stătătoare, acestea sînt tablourile lui acum; « este ca și cum aș face un film; eu fac decupaje din pînza mare inițială, așa încît fiecare bucată de pînză e independentă și în același timp legată de celelalte fragmente »; « forma și culoarea este același lucru, nu desenez conture pentru a conține culorile, ci merg cu culorile pe pînză definind formele treptat ». Culorile de acrilic sînt frumos armonizate pe aceste bucăți mari de pînză. Am revăzut lucrări de ale sale în multe din marile muzee de artă modernă americană. La 43 de ani, tînărul american născut la Tokyo în 1937 și făcînd unele studii de artă la muzeul de artă din Boston, își vinde tablourile mici (40 cm/1 m) cu 2—3000 dolari, cele mari cu 9—10 000 dolari.

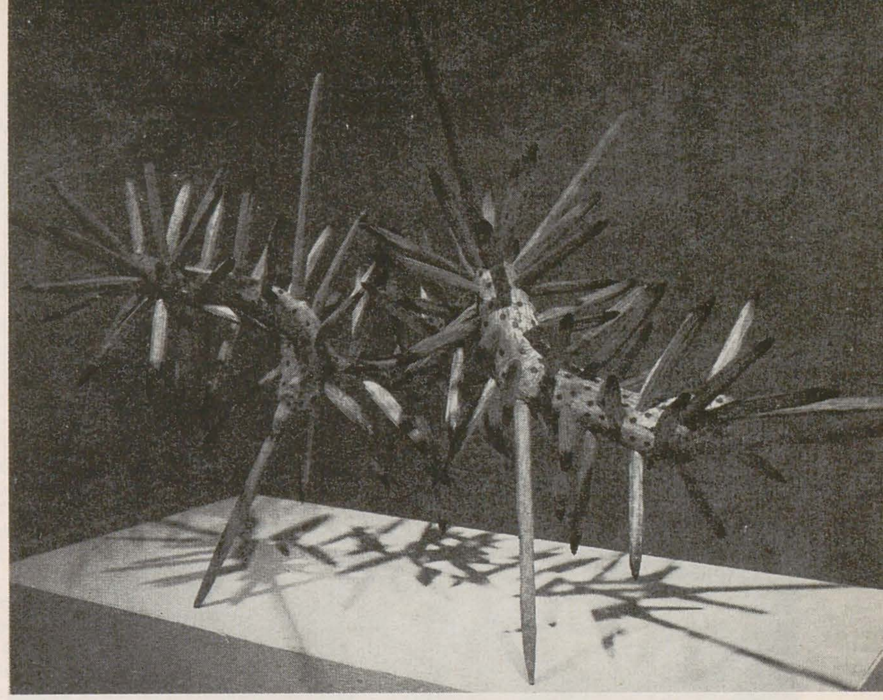
Împreună cu I. Rice Pereira, Lee Krasner, Willem de Kooning, Josef Albers, spre sfîrșitul deceniului al patrulea, Ilya Bolotowsky era unul din pictorii asociați « Purism »-ului sau « Neo-Plasticism »-ului, ca apoi să se alăture grupului von Wiegand, Glarner, Swinden, continuînd, în fond, aceeași orientare, urmîndu-l pe Mondrian în puternica sa epocă « americană ». Născut la St. Petersburg, trăind o vreme la Baku, Constantinopol, Paris, a venit demult în Statele Unite pe care le-a străbătut ca pictor și profesor, de la « coastă la coastă » (Atlantic-Pacific). Bolotowski are azi 72 de ani, robust, vioi, vorbește rusa cu plăcere (a fost ofițer de legătură cu rușii în Alaska în timpul celui de al doilea război mondial), bea vodcă, lucrează și acum intens: discuri și romburi mari (2 metri diametru sau diagonală) pe șasiuri de lemn, colorate în suprafețe strict geometrice, amintind și acum de Mondrian; are și pînze cu imagini « biomorfe », în care linia curbă păstrează totuși distincția geometrică. A lucrat și mari picturi murale pe construcții de diferite tipuri. Prin 1927—1929, își aduce aminte surîzînd, era « realist », pictînd peisaje și portrete ca atîția din confrații ruși de atunci.

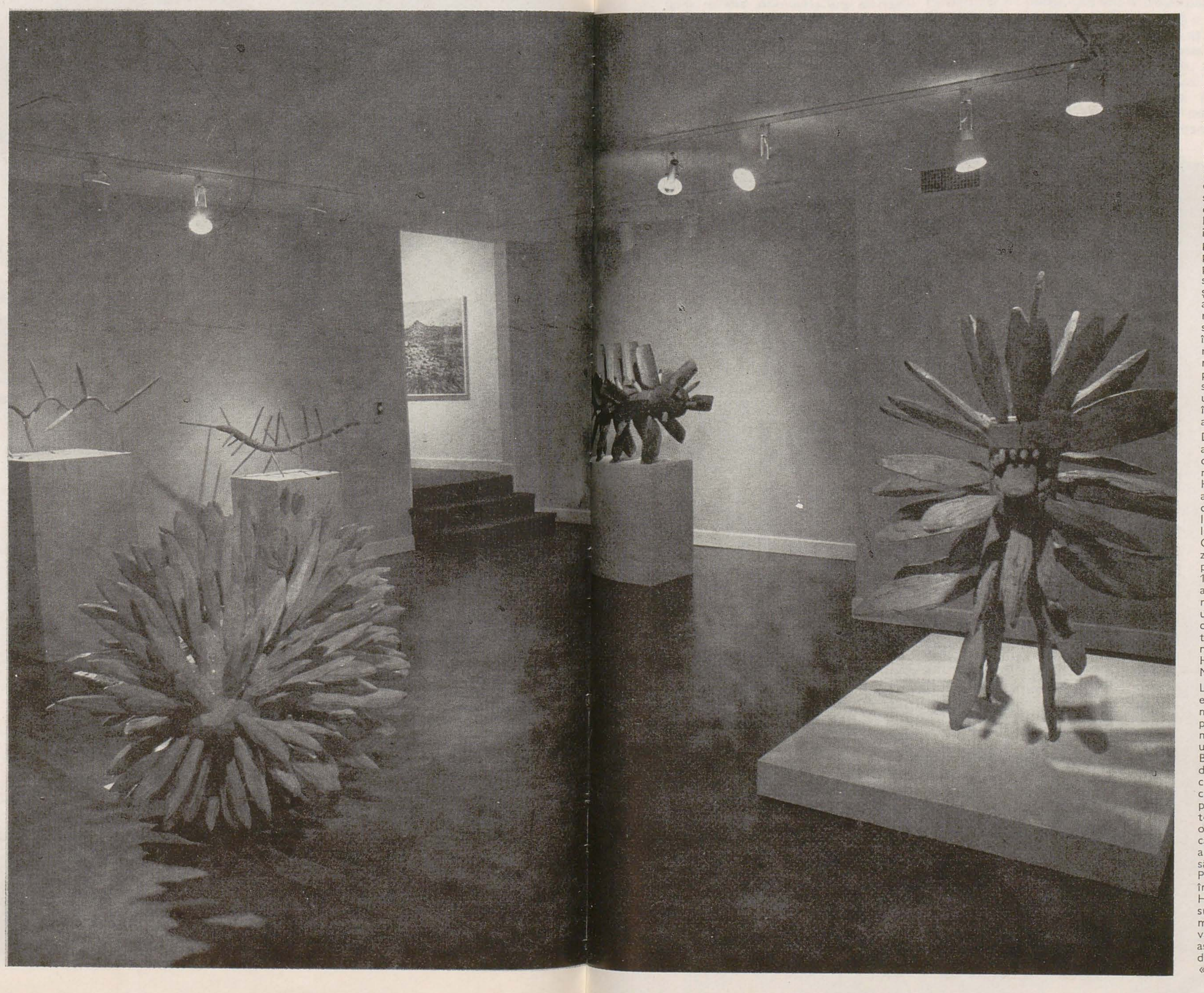
Larry Poons și Ilya Bolotowski ocupă vaste spații servind drept ateliere în foste depozite de magazine sau fabrici din celebrul Greenwich Village din New York. George Segal stă într-o zonă rezidențială din New Brunswich, la vreo 40 de mile de New York, într-o fostă fermă de crescut păsări. Atelierele lui sînt o succesiune de vreo 12 hangare, populate de celebrele lui personaje la mărime naturală, construite din fîșii de bandaje muiate în prealabil în soluție de ghips ce se solidifică ulterior. Albe sau colorate, siluetele stranii sînt așezate în diverse postùri, ușile și ferestrele reconstruite ca opere de artă tot de Segal formîndu-le deseori cadrul. Grupate apar și în grădina mare, pe bănci, sub pomi, fiind filmate, alături de personajele grupului nostru, de un faimos teleast vest-german făcînd un film special cu Segal și opera lui pentru posturile de la Düsseldorf și Duisburg. Un « realism » straniu se degajă din aceste « ființe imobilizate », reprezentînd, spune Segal, o reacție împotriva abstracționismului expresionist, în rîndurile căruia artistul a militat o bună bucată de vreme, dar și împotriva constructivismului, a suprarealismului. Plăsmuirile lui Segal îmi par « foste ființe », acum materie moartă, fosilizată, mai moarte decît mumiile egiptene ce pot fi închipuite ca purtînd o dată viața; acestea sînt moartea însăși, dezolarea iremediabilă, emoționante ca atare, prin sugerarea mineralizării eterne a vieții. Segal vorbește frumos și rațional, despre artă, despre începuturile lui grele ca artist, împotriva voinței familiei sale, originare din Polonia, ce-l sfătuia: « fii practic, trebuie să supraviețuiești » (era marea depresiune a anilor 30).

O anume tristețe ușor detectabilă se degajă și din persoana lui Alex Katz, un bărbat înalt, spre 50 de ani, de o urîțenie expresivă, izbitoare. Hale mari (una de 300 mp., alta de 400 mp.) drept atelier în Lower Manhattan. Vorbește greu, fără entuziasm, cu oarecare ostilitate față de grupul ce pare să-l deranjeze, în orice caz îl plictisește. Pe pereți, pînze uriașe, cu portrete de fete, tineri, conture puternice, un fel de artă de afișe și reclame mari pentru autostrăzi. Imposibil să emoționeze. Este un meșteșug rece, aproape impersonal. Își face reclamă abil prin reviste. Începe de la un desen mic, cît o fotografie, apoi îl mărește din ochi, nu la scară, dar cu o precizie remarcabilă. Pictează după model: o ședință pentru desen, o a doua ședință pentru pictură culori, a treia ședință pentru corecturi. Lucrează pe metal, aluminium; culorile sînt mai reci, mai clare. Face multe schițe, cîteva zeci, mereu desenînd, mereu schimbînd cîte ceva. Este un laborios calculat. Se declară împotriva abstracționismului. Pictura sa este calificată drept « outsized realism » — realism ieșit din scară. « Știu, spune Katz, că oamenilor, în general, nu le place, la prima vedere, pictura mea, mai ales celor avînd o educație ,,clasică'' în materie de artă, dar ,,radicalilor'' le place ». Grupul pleacă un pic descumpănit din atelierul ciudatului Katz, rece și neguros la început, ceva mai încălzit spre sfîrșitul întrevederii. Se simțea în el puternic și vechea ascendență « europeană » confruntată de mediul american așa de diferit.

Atelierul celor doi tineri artiști, soț și soție, David Schirm și Elizabeth Bain, este instalat, ca de obicei, în marile încăperi (15-20 metri) ale unei foste întreprinderi din Downtown-ul Los Angeles-ului, într-una din ariile pe care edilii încearcă să le revitalizeze. David Schirm este și profesor asistent la departamentul de arte frumoase al cunoscutei UCLA (University of California, Los Angeles).

Pictură abstractă și grafică lucrată cu perfectă tehnicitate. Soția a trecut de vreun an și jumătate de la pictură la « obiecte » tridimensionale: volume mici construite din carton, placaj de lemn, materiale plastice, colorate în albastru, maron, galben, roșu; forme geometrice aducînd a case, cu becuri mici interioare, acoperite cu acrilic lucitor; o grijă de ordine, de execuție minuțioasă, traducînd o gîndire clară, rațională. Brâncuși îi este favoritul; a citit recent într-o revistă americană un studiu despre arhitectura vernaculară românească și a observat asemănarea stîlpilor de la casele țărănești cu volumele Coloanei fără sfîrșit. A venit de vreo trei ani în California, părăsind coasta de est (Pennsylvania), atrasă de puternica viață artistică de pe coasta Pacificului. Atelierul îi costă aici relativ puțin: 365 dolari pe lună. Ca și în cazul altor ateliere vizitate, ea și soțul ei locuiesc într-o încăpere alăturată atelierului, de fapt fiind greu de trasat o limită între locuință și atelier (la fel la Larry Poons, Alex Katz, Ilya Bolotowski, și la mulți alți artiști pe care i-am vizitat).

Una dintre cele mai extravagante argumentații i-a fost dat grupului să audă la atelierul lui Judy Chicago, o artistă militantă pentru drepturile femeii, autoarea uneia din cele mai disputate opere, așa-numitul « Dinner Party »: o « construcție » triunghiulară cu latura de circa 16 metri, figurînd o uriașă masă, pe fiecare latură fiind așezate cîte 13 « tacîmuri » compuse din o cupă, un platou, lingură, furculiță, cuțit; sub tacîm este așternută o broderie purtînd numele cîte unei vestite femei din istoria civilizației apusene, de la Nefertiti la Sojourner Truth (negresă aboliționistă și feministă din Statele Unite trăind între 1797—1885). Întregul triunghi este instalat pe un podium scund făcut din plăci ceramice, pe care stau înscrise alte 999 nume de femei celebre. Elementul « artistic » principal îl constituie platourile de ceramică avînd un decor în relief reprezentînd sexul feminin, stilizat și interpretat în 39 de feluri (atîtea platouri sînt). Broderiile, fețele de masă, au fost lucrate de femei în mod gratuit, timp de cîțiva ani. În momentul vizitei, Judy Chicago lipsea: era plecată pe coasta de est prezidînd sesiuni ale lui Dinner Party în diferite orașe, cluburi, meetinguri, constînd în reale « mese de seară » la care se strîng activiste feministe, discutînd problemele lui « Female Culture », luptînd pentru exprimarea adecvată a « vocii femeii » în lumea contemporană. Obiectivul mișcării: obținerea prin artă a egalității femeilor în societate: este o formă artistică a luptei politice; « ideologia » grupării feministe ne-a fost expusă de două tinere adepte (Judy Chicago are 40 ani), înfocate propagandiste împotriva « jugului bărbătesc », crezînd, naiv și sincer, în eficacitatea unei astfel de « metodologii politice ». Reacția grupului a fost vehementă, pornind tocmai de la reprezentantele feminine (Venezuela, Iugoslavia) calificînd drept « reacționară » o astfel de poziție și bănuind adeptele de criptolesbianism. Tinerele partizane au susținut eficacitatea unei astfel de « arte cu conținut » coborîtă în « stradă », scoasă din muzee și transformată în tribună de acțiune. Pe marginea lui « The Dinner Party » s-a constituit și o asociație, « Through the Flower », definită ca o « corporație dedicată schimbării sociale prin artă și educație ». Cu toată pretenția de « artă socială », Dinner Party este în fond una din numeroasele acțiuni « elitiste » pe plan artistic și social, reunind combatante idealiste pe frontul afirmării « feministe », din punct de vedere politic fiind un exemplu tipic de evazionism inoperant în sensul dorit de participante și, dimpotrivă, de diversionism înșelător în planul adevăratelor acțiuni sociale revendicative. Realitatea a fost sesizată de membrii grupului nostru, irlandezul întrebînd limpede: « dacă vreți să acționați politic și social, de ce n-o faceți în cadrul sindicatelor? », 

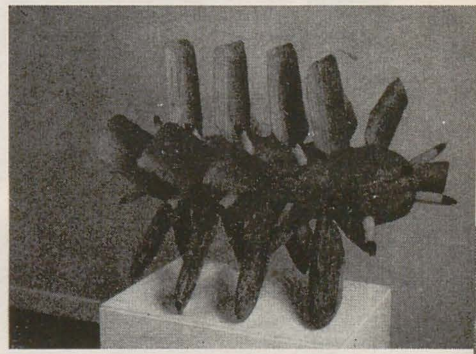


ilustrînd la rîndul lui naiva și tradiționala concepție anglo-saxonă a « sindicalismului » ca teren de luptă politică reformistă în cadrul capitalismului. Cele două tinere « asistente » americane ale lui Judy Chicago au rămas profund consternate de reacția « neînțelegătoare » a grupului « european ». Le-am lăsat roșii de indignare într-o stare de confuzie totală. Cred că a fost una din rarele înfrîngeri suferite de « Dinner Party » chiar la cartierul său general.

La San Francisco, de fapt dincolo de « Bay », la Oakland, facem o vizită lui Sam Richardson, instalat într-o frumoasă vilă modernă de lemn, cu un mare atelier amenajat la parterul construcției. Lucrează un gen cu totul special de « sculptură », de fapt « obiecte » din hîrtie de orez impregnată și tratată cu creioane cerate, cerneală, pînă la a lua aspectul pergamentului (inițial lucrase într-adevăr cu piele foarte fin prelucrată); hîrtia o întinde pe ușoare schelete de lemn, realizînd mici structuri ce evocă urme arheologice în deșertul roșu-gălbui sub forma unor locuințe ale indienilor kivi; nu este vorba însă de reproduceri exacte, ci doar de un fel de simili-arheologie sugerînd misterul marilor întinderi pustii acoperite de nisip și roci roșcate calcinate. De suprafețe și volume mici, « obiectele » sînt instalate pe socluri prismatice relativ înalte (1,20 m). Este o sculptură intimistă, de cabinet, investită cu un sentiment romantic al trecerii timpului în spațiul deschis și dezolant al deșertului atît de aproape de aici.

Delicatețea obiectelor și ordinea de farmacie a atelierului lui Sam Richardson contrastează cu hala imensă plină de picturi-sculpturi metalice înalte de 2—3 metri, lucrate de Tom Holland. « Sculpturile » sînt mari foi de aluminiu și fiberglass, tăiate, puse în picioare, date cu pensula, cu « poxy », vopsea puternic lucioasă de industrie metalurgică. Lucrează la două-trei odată, trecînd de la una la alta. Colorarea o face prin depuneri succesive de zeci de straturi de vopsea. Atelierul face parte dintr-un « combinat » de artiști (sînt 14 aici) instalat într-o fostă fabrică de produse alimentare. În toate halele, zgomot, muzică modernă violentă, atmosferă « fabricată » de uzină, adecvată « pieselor » metalice prelucrate ca « sculpturi » de interior totuși, cu toate dimensiunile lor apreciabile. Grupul nostru rămîne total neconvins de arta lui Holland; nici măcar nu-i consumă vinul oferit. Mi s-a părut nedrept.

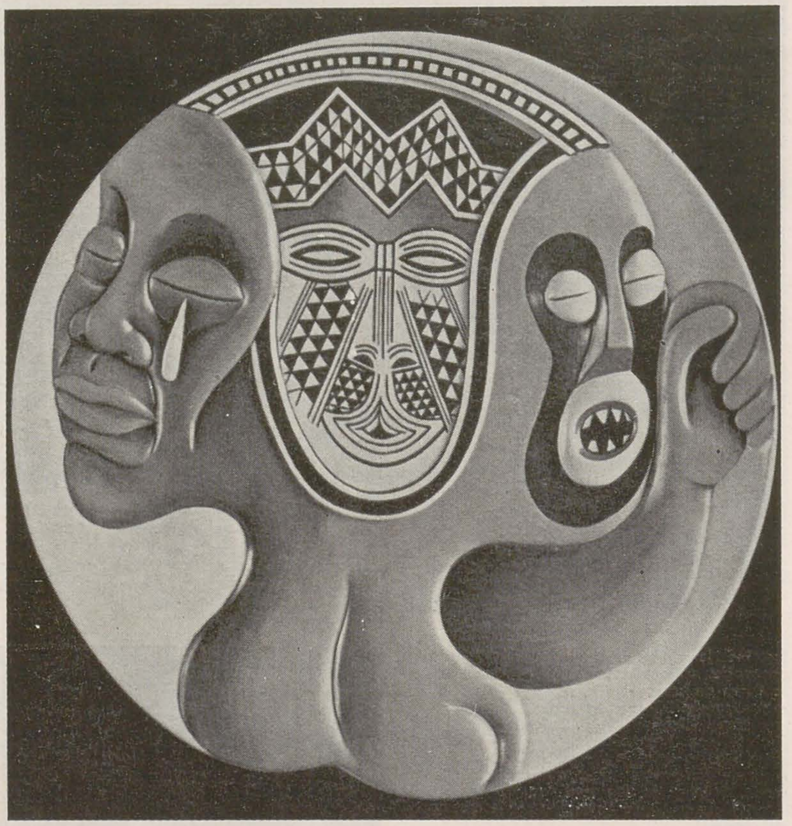
La Houston, casa pictoriței Dorothy Hood este neîncăpătoare pentru pînzele sale foarte mari, pe care le ține înfășurate: « Nu pot picta decît pe suprafețe foarte mari, în aceste mici încăperi ». A stat multă vreme la Paris unde a avut drept « companioni » pe Matisse, Brâncuși, Arshile Gorky. Peisaje abstracte din Maroc, din Caraibe, din Mexico, pictate cu ulei în culori vii, curate. Anume reminiscențe din Mark Tobey, cu minusculele sale pete de culori. Prietenă cu Orozco, se pregătește să scrie pentru o editură din New York o carte despre amintirile sale (este o femeie cam la 70 ani), dintr-o viață de luptă ca femeie-artist din Mexico cu deosebire « spre a face să se înțeleagă ceva din străduința artiștilor. Poate că sînt din vechea școală care crede în destinul interior al artiștilor ». Dorothy Hood este una din artistele importante ale sudvestului Statelor Unite, cu opere în numeroase muzee americane. A promis că-mi va trimite o scurtă notă despre Brâncuși, așa cum l-a cunoscut și l-a prețuit în anii de la Paris, spre a o publica, eventual, în « Arta ».



În Lawndale Annex, ținînd de University of Houston, un fel de « cooperativă » de artiști s-a stabilit într-o fostă fabrică de cabluri. Halele, imense, sînt ocupate de ateliere temporare, pînă cînd se repară atelierele de la Universitate. Sculpturi metalice sînt purtate de macarale. Într-o încăpere expoziția unuia din studenții îndrumați de James Surls, sculptor în lemn și metal, suscită critica acerbă a unora din grupul nostru, învinuind profesorul (James Surls) de « neprofesionalitate » în munca de îndrumare a studentului, desființînd total munca tînărului și, concomitent, pe cea a profesorului, rămas perplex de violența « europenilor ». Iarăși nedrept și, mai ales, nepoliticos. James Surls este un original și puternic artist care declarase de la început cu privire la « metoda » sa de instruire a studenților: « Urmăresc nu un ,,training'' formal de tip academic, ci pur și simplu îi introduc în viață, direct, pe tinerii care doresc și arată că pot să fie artiști. Dacă nu reușesc să facă față luptei din viața profesională, s-a terminat. Eu îi inițiez în viața profesională care este foarte dură, îi expun vieții profesionale ». Firește că pare o metodă cel puțin ciudată de instruire a tinerilor artiști (deși declară și Surls că « trebuie să știi o mulțime de lucruri ca artist: compoziție, armonie, simbol », pe care probabil le învață într-un așezămînt academic, anterior fazei de confruntare cu viața, ca student totuși), dar consună cu modul direct de abordare a realităților artei și vieții în Statele Unite, și oricum altfel decît s-ar fi așteptat « europenii » noștri care, totuși, nu reținuseră din « europenism » delicatețea demersului (autorii violenței: tînăra iugoslavă și tînărul zambian). James Surls lucrează două zile la universitate predînd, iar cinci zile « ajută » studenții nu să « înțeleagă » profesia de artist ci să intre în viață. Este o mare doză de idealism, de bunătate pură, la acest artist-profesor-de-viață, James Surls, arătînd ca un atlet, purtînd cercei de aur lungi și coc mic în creștetul capului, sculptor în metal (așa a început la New Orleans, unde ca elev a lucrat cu țevi și coturi metalice de canalizare, pe care mai tîrziu le-a transpus în sculpturi de lemn) și în lemn de stejar roșu texan. Și aici, în acest vast atelier, lucrează la o spirală

pp. 30, 31
JAMES SURLS: Sculpturi

https://biblioteca-digitala.ro



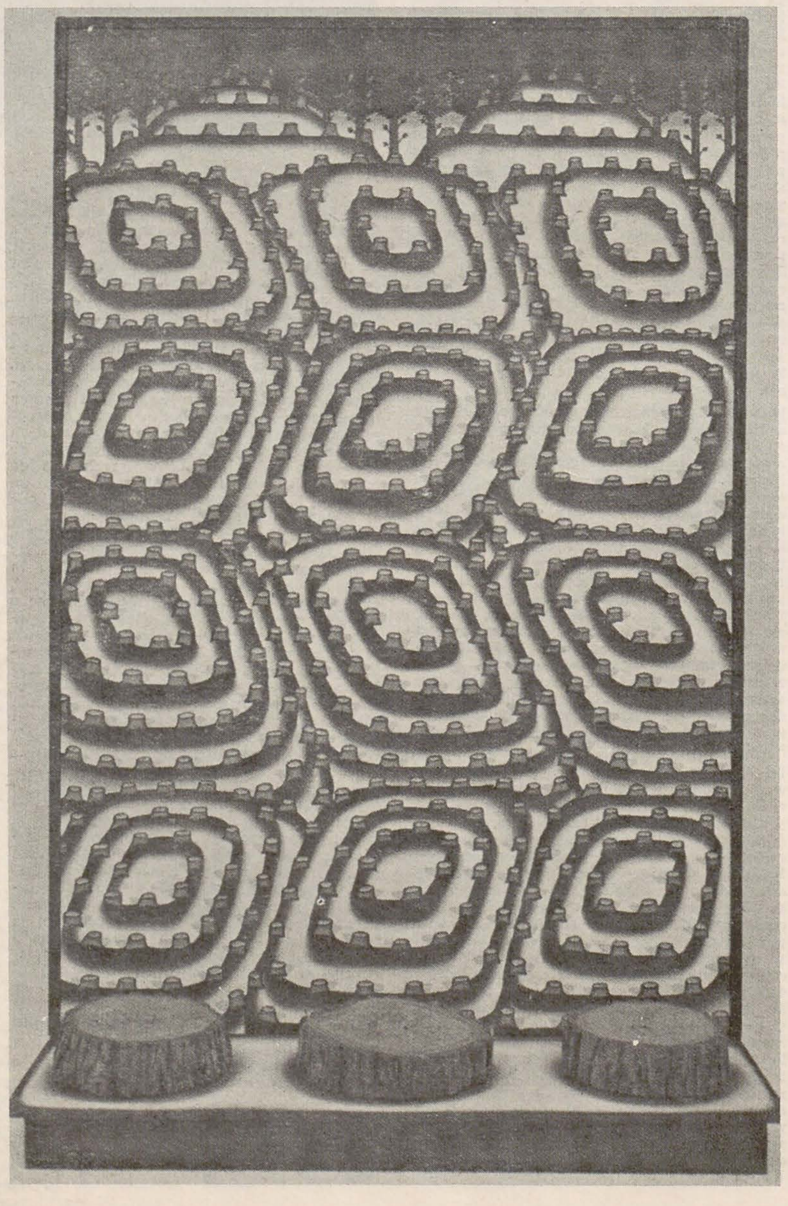
de burlane, de vreo şase metri înălţime, figurînd o imagine de chimie organică: o moleculă de benzină comandată de municipalitatea oraşului Dallas spre a fi aşezată într-un spaţiu central al vestitului oraş al petroliştilor texani, bogaţi, investind sume mari în opere de artă modernă. Spirala este făcută din capete de conducte petroliere de diametre diferite, de la 20 cm la 90 cm, pe care el le cumpără de la Oil Companies. « De fapt sînt un sculptor în lemn, dar am schimbat doar ,,mediul'' de expresie ». Face întîi modele mici, cam de 10—12 cm, pe care le măreşte apoi de vreo 20 de ori. Sculptura lui în lemn (Carvalho = stejar) este dintr-o lume a organicului şi, în acelaşi timp, evocă ritualuri fetişiste, stranii totemuri: trunchiuri mari de copaci, cioplite, degrosate, în care înfige pene rotunde de lemn, ca uriaşi şi agresivi ţepi. Ritualul este prezent şi în felul în care lucrează Surls, cioplind, tăind, în ambianţă muzicală, dar plăcîndu-i să vadă şi vizitatorii atelierului său dansînd în jurul « cactuşilor », « aricilor » sau « scheletelor de dinosauri », expresie a unei formidabile puteri de invenţie.

De la el, într-un val de entuziasm, grupul a fost dus la atelierul unui pictor, de aceeaşi grandoare a viziunii şi de o forţă de expresie ieşită din comun, John Alexander, Bill. Pe suprafeţe de zece-douăzeci de metri pătraţi de pînză, culori « aruncate » cu un remarcabil simţ al compoziţiei într-un non-figurativ plin de sugestii, în care din loc în loc recunoşti cu uimire detalii « realiste ». Impresionante opere de artă: « Cîmp de porumb », « Cîmp de bumbac », construite din trăsături aproape violente de pensule mari incărcate cu culori vii, explozive. O pictură dinamică, aproape sălbatică, potrivită locului, culorii şi naturii texane. Este şi atitudine politică, limpede exprimată, ca în emoţionantul « Lagăr de concentrare », creat din imaginarea traumelor şi nu din « istorie ». « Răspundem la violenţă (Ku Klux Klan) cu violenţă, aceasta este pictura mea ». O pictură de mare forţă, un fel de « realism politic » în context total

1. SOJOURNER TRUTH: Platou, porţelan pictat (din cliclul « The Dinner Party »)
2. ROGER BROWN: Lewis and Clark Trail, ulei
3. ROBERT RAUSCHENBERG: Kiesler, litografie offset

abstract: « special blend of abstract and real things ». Oricum, o pictură ce trebuie înţeleasă în contextul « local » (local însemnînd un stat, Texas-ul, egal în suprafaţă cu Franţa şi Anglia la un loc), al unei naturi bogate şi al unei societăţi în plină, orgolioasă expansiune, purtînd bogăţie şi nedreptăţi evidente. « Arta este pentru mine religie, adevăr. Mă mir că aţi venit aici, ,,oficialii'' mă ocolesc, mă socotesc ,,crazy'' » (« sărit », nebun). De fapt nu oficialii ne-au dus la Bill Alexander, ci prietenul său James Surls. Alexander este un om tînăr (35 ani); trăieşte în atelierul lui (15/15 metri) în care un colţ este amenajat ca dormitor pentru el, soţie şi copil.

Seara asistăm la un spectacol de teatru de avangardă dat în aceleaşi hale de la Lawndale Annex, de un grup mic de artişti condus de Bill Steen, în ambianţa sculpturilor lui Surls, cu o participare de pictori, sculptori, artişti, muzicieni (două sute de participanţi) într-o atmosferă total informală. Există în Texas o mare dorinţă de artă nouă, de puritate în viaţa socială, un fel de idealism ce nu şi-a găsit încă potrivita cale spre acţiune socială şi politică. Surls ar fi dispus să expună în România. A expus în mari galerii din New York şi alte oraşe mari, este un artist de succes şi a fost fascinat, la atîtia ani interval, de Brâncuşi. Cei din acest mare grup de la Lawndale sînt împotriva artei « oficiale » lansate de galerii şi de muzee, militează pentru o artă sinceră, viguroasă. Resping arta pe care am văzut-o noi la expoziţia « arta americană în anii '80 » socotind-o depăşită, repetiţie a ceva deja cunoscut, rămas în urmă. Nu aceea este arta viitorului în America.

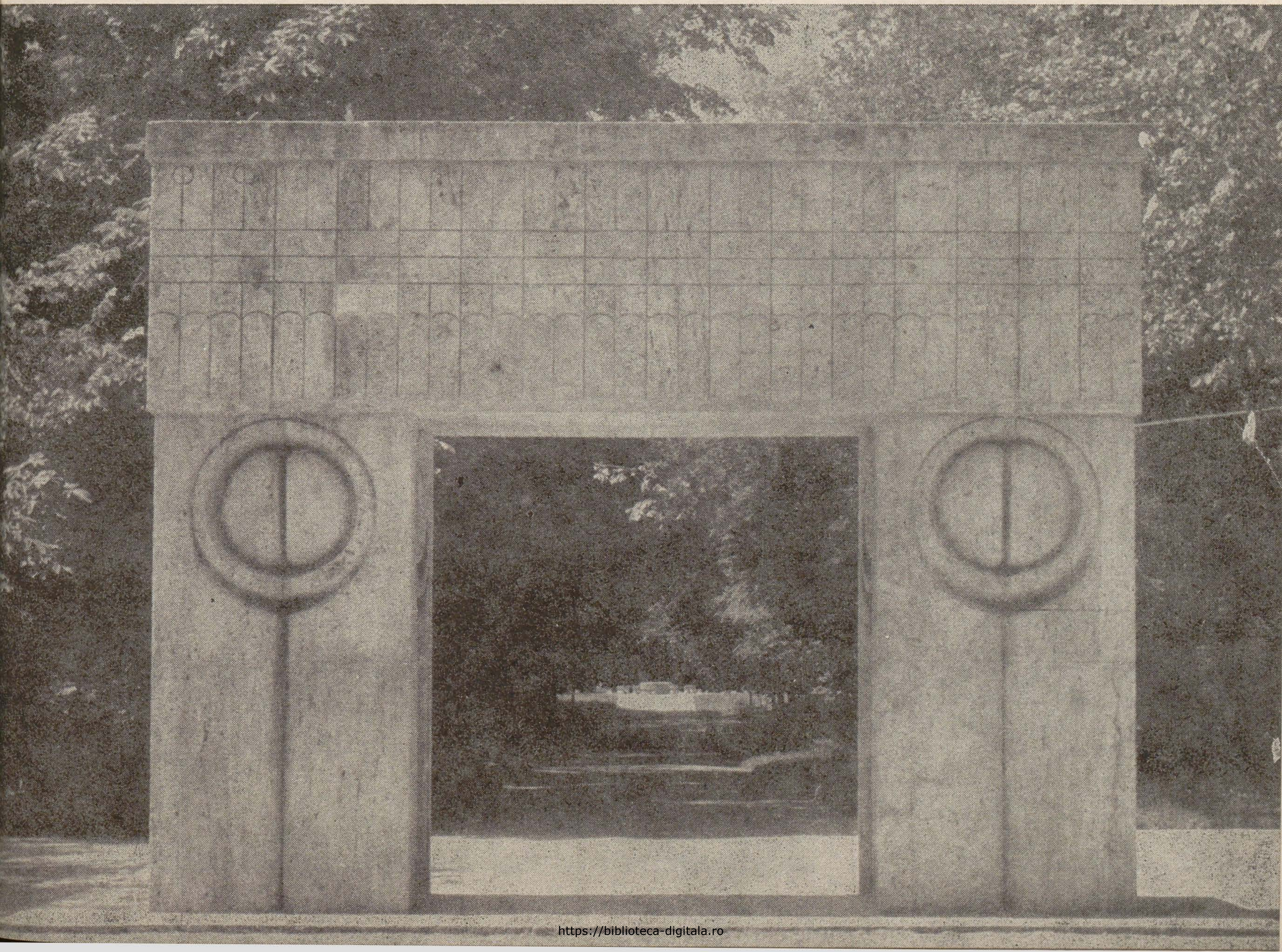


myriam marbé

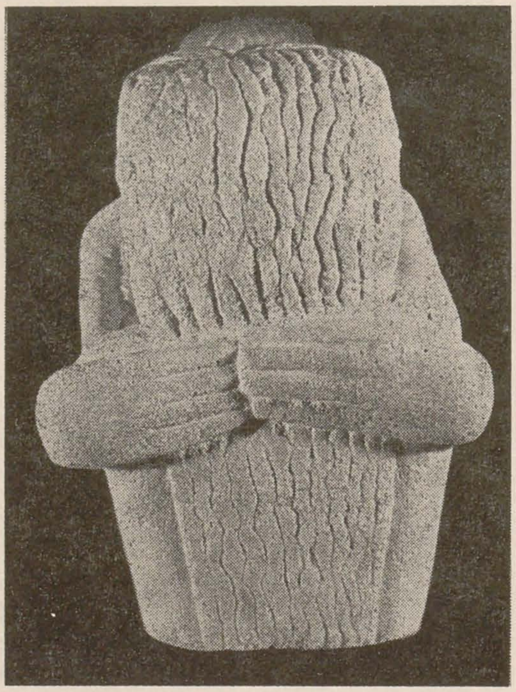
Cu interes am parcurs articolul «Ansamblul de la Tîrgu Jiu (cîteva consideraţiuni)» publicat în revista «Arta» nr. 3 din 1981, la rubrica «Arhiva Brâncuşi», sub semnătura lui C. Teodorescu-Toboc, interes justificat atît de admiraţia ce o port marelui sculptor român Brâncuşi cît şi de faptul că destinul unor membri ai familiei mele s-a interferat, la un moment dat, cu cel al sculptorului, în perioada lui pariziană. Faptul este destul de cunoscut şi împrejurările ce-au condus la amplasarea statuii «Sărutul» pe lespedea funerară a unui mormînt din cimitirul parizian Montparnasse au făcut obiectul unor articole publicate atît în revista «Secolul 20», nr. 11, Bucureşti, 1968, cît şi în «La revue du Louvre» nr. 1, Paris, 1969. Din acestea rezultă, în mod clar, că iniţiativa amplasării statuii revine doctorului de origine *română* Solomon Marbais (terminaţia numelui a fost francofonizată cu ocazia stabilirii sale definitive în Franţa, unde a lucrat, pentru început, în cadrul «Institutului Pasteur») care este unchiul meu, fratele tatălui meu doctorul Max Marbé, cercetător la «Institutul dr. I. Cantacuzino» din Bucureşti şi al mătuşii mele Clara Marbe — decedată în România, la Ploieşti, în primăvara anului 1970 — şi a cărei mărturie a stat la baza celor relatate în articolele de mai sus. (Personal, am avut ocazia să cunosc, la Paris, pe Hélène Marbais, soţia unchiului meu — între timp decedată, în anul 1979 — şi care mi-a confirmat, punct cu punct, mărturia mătuşii mele Clara Marbé. Dat fiind că nu aducea noi amănunte, nu am considerat necesar, la acea vreme, să relevez faptul în mod special.) Mi se pare deci cu atît mai inadmisibilă afirmaţia eronată a colaboratorului dv. că unchiul meu ar fi fost cetăţean maghiar, chiar dacă unele surse literare — şi cred că este vorba de romancierul Petre Neagoe — au afirmat-o.

Dacă confuziile cercetătorilor străini, deşi inadmisibile, pot fi cel puţin explicate — de pildă afirmarea faptului că Brâncuşi şi-ar fi făcut studiile la Cracovia (confuzie cu Craiova) — unui cercetător român din anii 80 nu-i poate fi iertată o lipsă de informaţie ce perpetuează o eroare de mult corectată. În legătură cu aceasta, aş dori să remarc că şi eu, în paralel cu activitatea mea componistică, mă ocup şi de muzicologie, dedicînd o bună parte a cercetărilor mele operei lui George Enescu. Or, Enescu ca şi Brâncuşi sînt personalităţi asupra vieţii şi operei cărora mai pot fi depuse mărturii directe, de către persoane competente — contemporane atît lor cît şi nouă — dar al căror număr se împuţinează din ce în ce. Devine pernicioasă denaturarea acestor mărturii, ea nemaiputînd fi, cu timpul, corectată cu prestigiul martorilor direcţi, din păcate dispăruţi. De aceea momentul pe care-l trăim impune cercetătorului de artă stabilirea în primul rînd a adevărului, oferind viitorului surse demne de crezare. (De pildă, în cazul lui Enescu, un asemenea distins martor este compozitorul Marcel Mihalovici, graţie căruia s-a putut — şi am putut — elucida şi unele particularităţi mai subtile în legătură cu stabilirea unor «adevăruri enesciene».)

Totodată interesul pe care îl port spiritualităţii



https://biblioteca-digitala.ro



peritatea sa naturală, cînd cu urma intenționată a dălții autorului. Dar această apropiere nu înseamnă o «concretizare» a Porții către cotidian ci, dimpotrivă, o *mijlocire* către *sacrala* ei *solemnitate*, în care contemplarea estetică se confundă cu meditația. Iar meditația este *tăcere*...

Dar intenția mea nu este de a scrie «cîteva *noi* considerațiuni» ci de a mă referi la cele deja publicate.

Astfel, o a doua afirmație pe care o consider hazardată și care-și găsește locul în sus-menționatul articol este propunerea de rebotezare a «Mesei Tăcerii» în «Masa Sărutului». Mi s-a părut a ști că denumirea monumentelor de la Tîrgu Jiu se datorește chiar autorului, așa cum reiese din numeroase materiale ale lui V. G. Paleolog, Sidney Geist, Carola Giedion-Welcker, B. Brezianu...; și chiar de nu ar fi așa, toate aceste monumente au trecut în patrimoniul universal sub aceste denumiri, pe care C. Teodorescu-Toboc azi le contestă. Pe cîte știu însă, ele nu au contrariat încă pe nimeni și nu au fost socotite ca incompatibile sau nesugestive — o seamă de publicații românești și străine ce mi-au căzut în mînă o atestă. O revizuire a lor este un act temerar față de viziunea unui artist care nu și-o mai poate apăra decît prin operă.

Arta lui Brâncuși este *esențializată*, ceea ce incită la deslușirea sensurilor abstracte, dar nu poate fi redusă la un raport formă-simbol prin simplă analogie. Deci, ca și în cazul Porții, nu se poate rezuma totul — expresia plastică (nu numai simbolică) a unui semn, stilizarea, transformarea variațională la care este supus, proporția și ritmul, etc. etc. — la un singur înțeles precis (în cazul în speță biologic) pe baza unei analogii, chiar dacă aceasta ar fi intrat ca o componentă în concepția artistului. Imaginea celulei care se divide — și care revine obsesiv în «cele cîteva considerațiuni» — era de mult cunoscută; dar mai mult decît procesul biologic exprimat, scindarea cercului, a sferei ce trece de la Totul perfect, de la Unitatea primordială spre creație, ține și de domeniul filosofiei și de reflectarea ei în vechile tradiții și religii ale lumii. În plus, Brâncuși ne propune o imagine — un cerc tăiat vertical — al cărui *sens dinamic* este deschis în *ambele direcții;* și cel al scindării, dar și *cel al unificării*, al *reîntregirii în perfecțiune*.

Evident că este posibil a se alătura și forma circulară a Mesei de simbolul diviziunii. Dar cercul mai simbolizează încă și timpul, cerul, divinitatea, destinul, protecția etc. De aci, prin extensie, la sărut nu ne-ar ajunge fantezia pentru a imagina conexiuni simbolice și derivări de la tot ce se poate petrece în jurul unei mese; cred însă că este de datoria aceleiași fantezii, creatoare de astă dată, ca urmînd chiar îndemnul lui Brâncuși — citat și în articol: «Priviți pînă le veți înțelege...» — să nu-i atribuie acestuia decît intenții compatibile cu înțelepciunea și bunul-simț al țăranului de la Hobița.

românești, strălucit reprezentată de opera lui Brâncuși, mă face să privesc cu mai multă circumspecție unele afirmații din articol. Pe de o parte dorința de a aborda idei inedite și de a acumula laborios citate, argumentări și interpretări constituie, în sine, un act meritoriu și necesar; pe de altă parte însă, furat de fluxul argutiei, autorul îmi pare a se fi depărtat, cel puțin în două cazuri, de logica lucrurilor și de spiritul lui Brâncuși. Astfel, după un citat din Mircea Eliade în care se explică locul pe care poarta îl ocupă în folclorul și conștiința poporului român, C. Teodorescu-Toboc afirmă: «Pentru a răspunde viziunii sale, sculptorul elimină din tema porții din literatura populară „rolul unei făpturi magice" și actul capital — moartea biologică; ele nu intră în planul Absolutului, nu sînt acte de conștiință. Astfel „Poarta Sărutului", potențată cu noi și complexe valențe exprimate în noi și complexe forme esteticofilosofice, apare, în contextul ansamblului, deschisă mereu purității „Începutului"».

Trecînd peste faptul că nu-mi pot da seama de ce «moartea biologică» nu «intră în planul Absolutului», mi se pare riscant a condamna viziunea lui Brâncuși la o sferă din care moartea și «făptuirea magică» ar fi exilate. Aceasta cu atît mai mult cu cît arta lui Brâncuși nu se oprește niciodată la obiectul reprezentat iar sugestia magică transpare uneori chiar și în titlu («Pasărea Măiastră»).

Mai mult, pentru cei care contemplă Poarta Sărutului, tulburătoare este și *repetarea* motivului (pe o traiectorie orizontală, în partea de sus a Porții) într-un număr mare și care — datorită și reducerii dimensionale a desenului — nu se vrea sesizabil, deci, practic, dă senzația de *repetare infinită* — ceea ce ar putea însemna nu «eliminarea morții biologice» ci transgresarea ei. (La fel, în lucrarea enesciană de referință *Sonata III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc*, și anume în partea a doua, lentă, a sonatei, motivul — ca de fluier — al viorii este susținut de *repetarea* egală, măruntă, a aceluiași sunet, reluare atît de îndelungată încît deschide o similară viziune către *infinit*. De altfel Enescu, vorbind despre această muzică, o caracteriza — atît de sugestiv — drept izvorîtă din «contemplarea plaiului românesc în noapte...»). Desigur că sugestiile unei opere de artă sînt multiple, ele depinzînd uneori și de capacitatea de receptare a celui ce o contemplă sau de tipul său de sensibilitate. Pentru mine, tulburător (și repet deliberat termenul) este și raportul dintre blocurile componente, de o nobilă monumentalitate, dar exprimat la o scară mai redusă, mai apropiată de dimensiunile cuprinderii omenești. Putem trece pe sub Poarta lui Brâncuși, *nu* ca sub un «arc de triumf» ci simțindu-i apropierea, punînd chiar — așa cum și-o dorea sculptorul — mîna pe piatră, luînd contact cînd cu as-

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

gheorghe kazar

căminul artei. **ioana coja nicolescu** *sticlă*

Plimbîndu-se printre mulajele pașilor (« să mergem înainte ») vizitatorul se reîntoarce în propria-i limită geografică.

Se știe că există nu departe de aici, deși nu-i trecută în nici un atlas, o țară de sticlă cu oameni de sticlă ce au suflete de sticlă și amintiri de sticlă. Se cam feresc de ceilalți pămînteni deoarece sînt cam înspăimîntați de propria lor fragilitate (mai ales amintirile se sparg foarte ușor).

Să nu credeți că totul este numai de sticlă, ci doar esențele; de exemplu printr-un pahar de apă ei înțeleg paharul din apă și apa din sticlă. Dar să vedem ce ne-a adus artista de această dată din călătoria ei în țara sticlei: niște măști de sticlă, niște papuci de sticlă sau altfel spus un « studiu de portret », un « studiu paradoxal », o « funcționalitate a adevărului », cîteva « amintiri dintr-o farmacie » și mai ales un interesant « joc de doi ». Acest joc de doi este o parabolă, o meditație perpetuă pe marginea deschiderii unei ipotetice partide de șah, un drum care în același timp se închide și se deschide deoarece pentru locuitorii țării de sticlă începutul și sfîrșitul unei runde este riguros același.

E un tărîm care poate oferi noi și nebănuite posibilități în înțelegerea mutațiilor din interiorul unei structuri închise. Transparențele și lucirile cristaline ale sculpturilor steatopige părăsite de mitul fecundității sau albeața opacă a recipientelor caraghioase, parafrazarea unei străvechi farmacii baroce, aduc o notă de voioșie contrastînd cu temele contemplative ce domină restul exponatelor.

Singura dorință a vizitatorului este de a ieși neciobit din expoziție pentru a nu pierde stima obiectelor, sperînd că pînă la urmă își va depăși limitele și va pătrunde în lumea sticlei.

orizont. **damian petrescu** *« Spații egeene »*

Pe tărîmurile unde zeii au murit de mult Nausicaa plînge după Odiseu iar amintirea minotaurului se plimbă agale și nu fără tristețe pe cărările pierdute ale labirintului său închipuit. În astfel de timpuri inexistente și spații imaginare ne introduce Damian Petrescu cu al său « pseudo jurnal de călătorie » cum s-ar mai putea denumi recenta sa expoziție « Spații egeene ».

Monumentalitatea desenului, tușele de acuarelă aplicate cu simplitate și eleganță dezvăluie capacitatea integratoare a artistului care știe să discearnă din pretextul impresiei de călătorie un loc limpezit de amănunte aflat sub zodia fantasticului unde chiar elementele reale au o implicație derutantă.

Dincolo de spațiul propriu-zis se făurește o nouă lume, nu mai puțin fabuloasă, unde gîndurile revin pe urmele pașilor întipăriți în nisipul memoriei. Amprenta clasicei Ellade e doar un pretext pentru a configura un plauzibil cadru istoric pentru noi legende ale Olimpului ce se vor înfiripa în gîndurile privitorului.

Autorul rătăcește în vis ca un nou Odiseu printre insule imaginare cufundate în negura vremilor de odinioară iar presupusa ceață învăluie insula Creta ca o perdea ce se va ridica pentru jucarea unor tragedii antice insolite. Această posibilitate ne aduce înspăimîntătoarea speranță că parcele își mai deapănă firul asupra acestei lumi pierdute în contemporaneitate. Arhitecturile imaginare clădite pe ruinele realului, stîncile redate cu un acut simț al mineralului, lumile suprapuse pe nivele temporale diferite și scriitura alertă care ne propune o lectură paralelă a desenului, compun o nouă dimensiune picturală.

Ecloziunea monumentelor inexistente dau privitorului acel șoc aperceptiv ce antrenează în același timp o ruptură în sensibilitate. « Spațiile egeene » nu sînt niște locuri pitorești scăldate de apele albastre ale Mediteranei ci o lume bîntuită de imaginile închipuite cu care artistul parcurge înapoi drumul spre propria sa « Elladă ».

De fapt în fiecare din noi se află cîte un « spațiu egean » făurit fie de visele noastre fie de făuritorii viselor noastre de la Homer și Pindar la Ritsos și Ellitis, care ne întăresc mirajul micii noastre insule pierdute undeva în marea Egee.

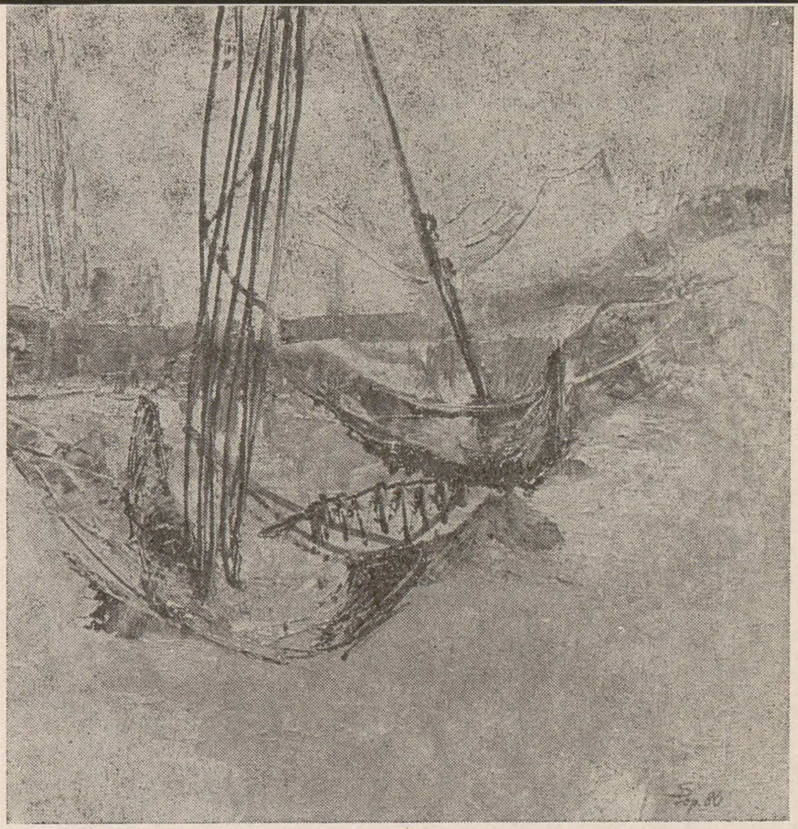
orizont — atelier 35. **constantin petrașchievici**

Coborînd într-o atmosferă de preatoamnă cînd roadele bogate, « fructe ale pămîntului », accentuează într-un univers artificial senzația de rodnicie, vizitatorul simte satisfacția voltairiană de « a-și cultiva grădina ». Petrașchievici încearcă să dea o lecție capricioasei « mama natură » și urmează o cale complementară învățînd-o nu ce trebuie să facă ci cum poate să mai fie.

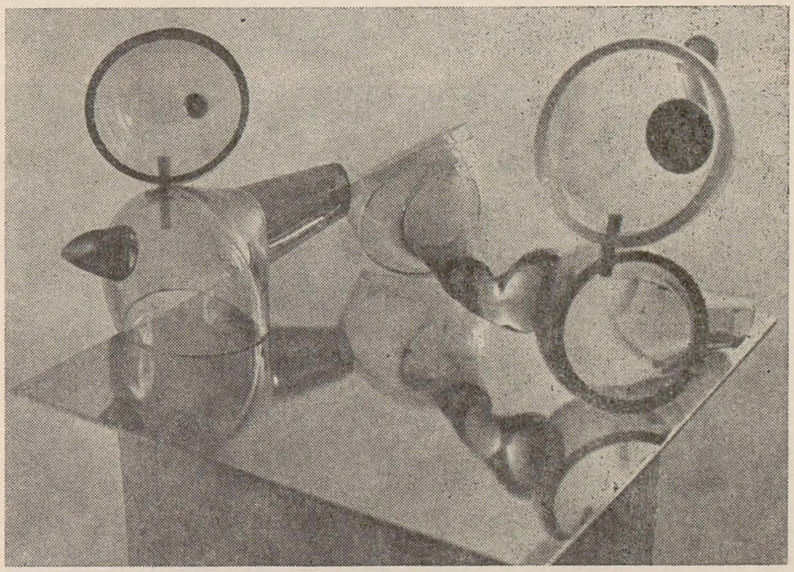
Această replică textilă alcătuiește un cosmos difuz și sensibil, o adevărată provocare a imaginației împotriva simțurilor.

Hibrizii din lotul de cultură experimentală ne duc cu gîndul la « un pays de cocagne » unde sătui dar cu imaginația flămîndă devorăm cucurbitacee imense.

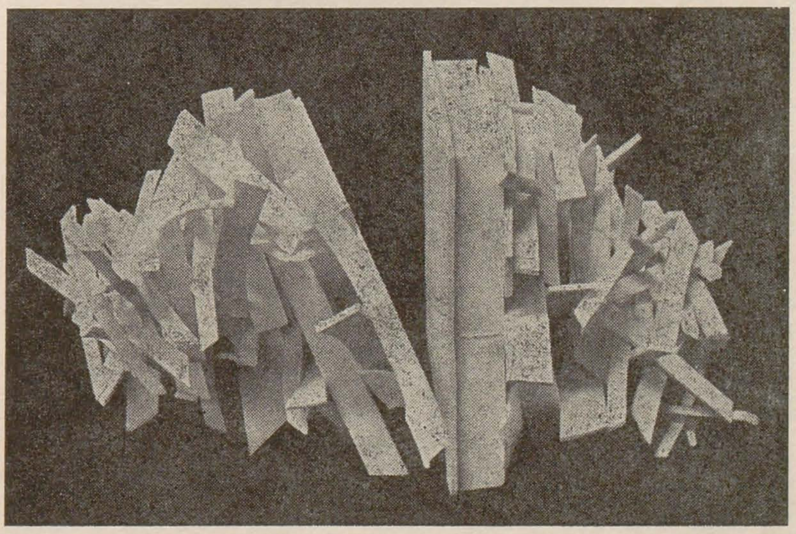
Spre deosebire de insectarele din școli și muzee, cimitire entomologice cu pretenții de rigurozitate științifică, în modelul lui Constantin Petrașchievici gîzele sînt gata să-și ia din nou zborul în imaginația noastră pentru că viața lor nu este efemeră, ele nu dăunează, nu sînt veninoase ci doar caraghioase, pline de umor și vivacitate.



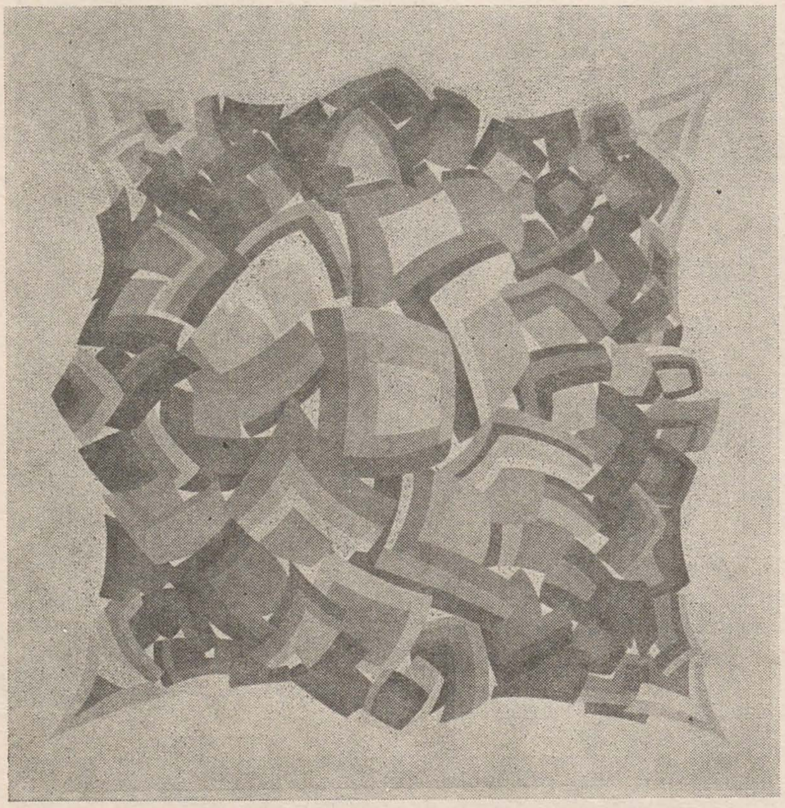
SILVIA POP

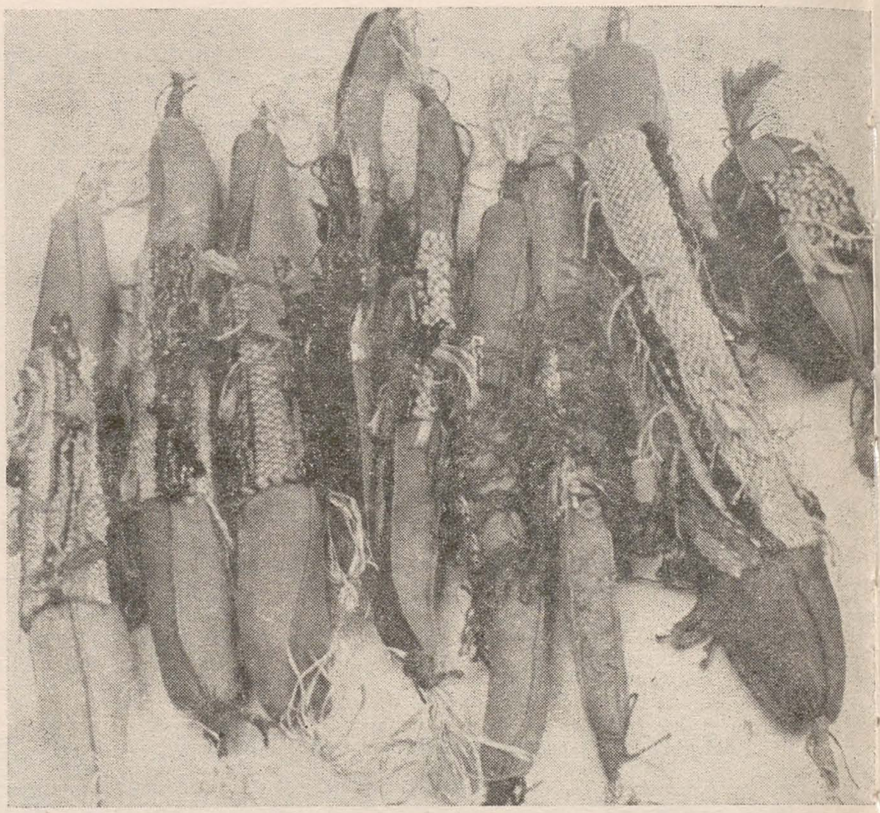


OVIDIU BUBĂ

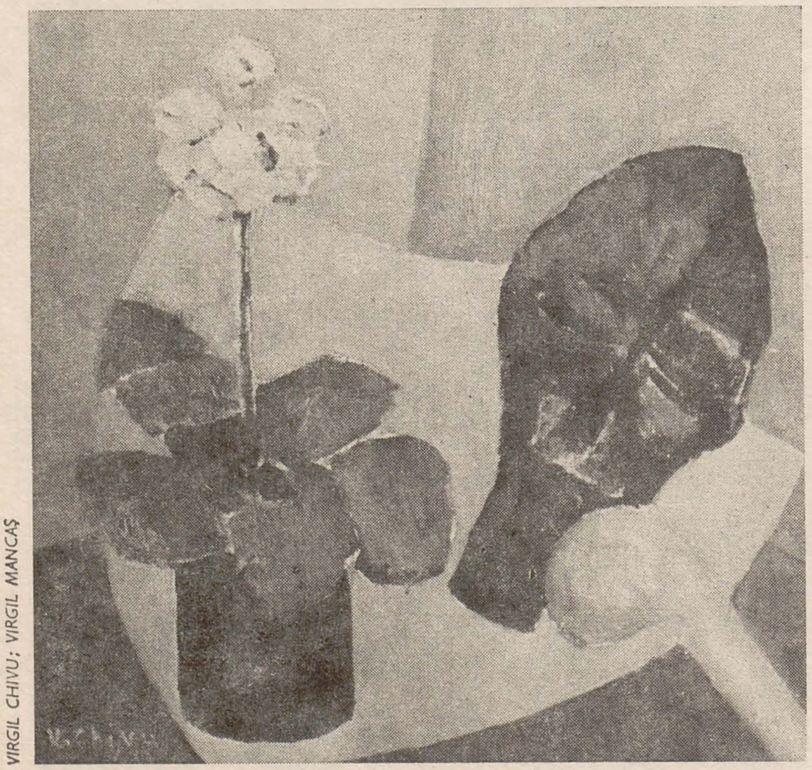


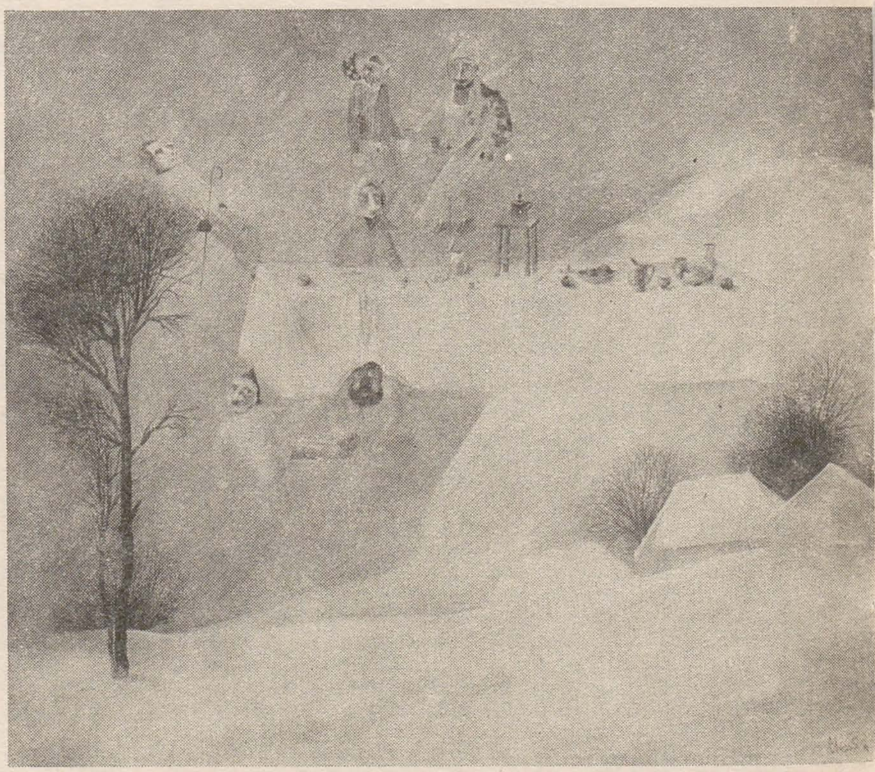
TEREZA PANELLI





ANCA FLORESCU; CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI





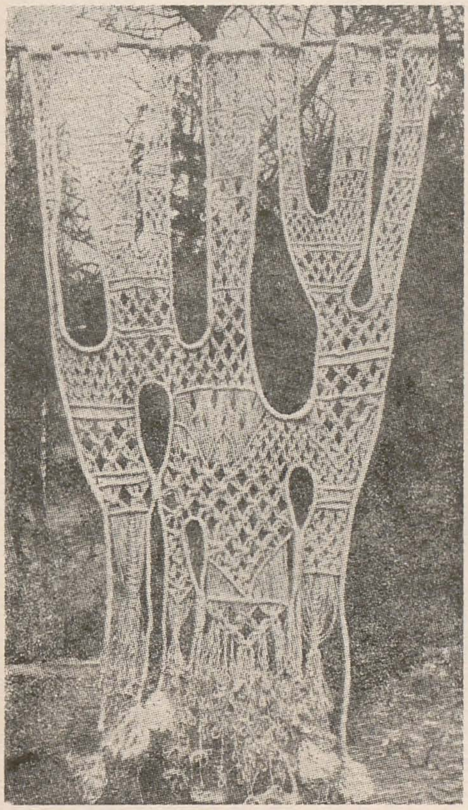
VIRGIL CHIVU; VIRGIL MANCAȘ

Cine nu și-ar dori un fluture domestic...? Poate nu întîmplător din inventarul de « obiecte utile » pare a lipsi încă plasa de prins fluturi pentru că fluturii sîntem noi.
Noi oamenii de pildă care ne hrănim cu frigărui de pîslă, avem rîșnițe și cafetiere de pîslă și împletim legume în loc să le cultivăm. Sîntem obișnuiți cu situațiile cînd natura devine artă dar Petrașchievici inversează raportul dintre natură și artefact și iată cum arta devine natură.

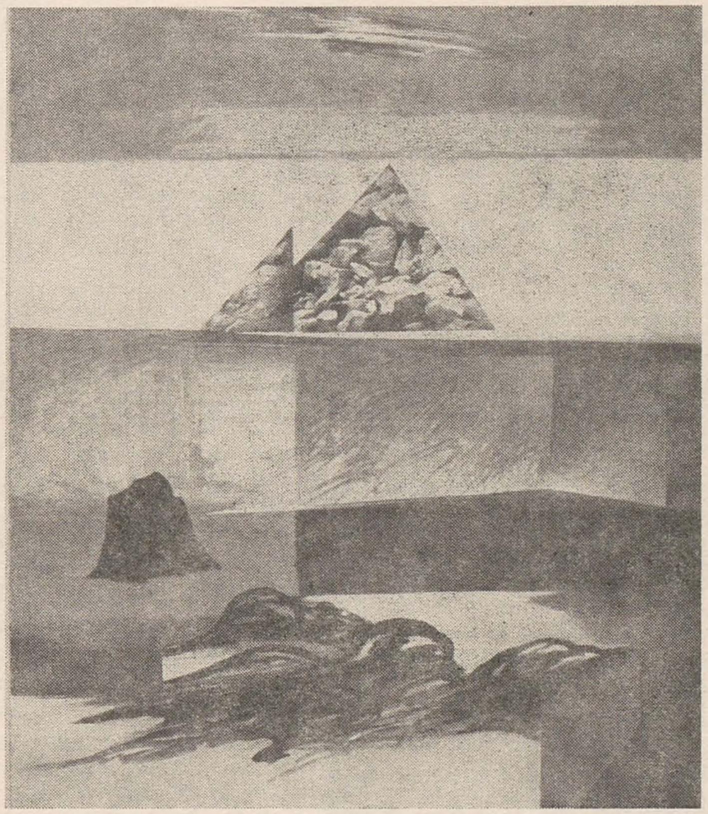
simeza. **ovidiu bubă** *sticlă*
Într-o stare larvară, cu caracter eterogen, care neliniștește spiritul, făpturi cvasispeologice se tîrăsc, luptă, dialoghează prin ambianța sălii de expoziție.
E ca o călătorie printr-o « lume posibilă » (cum bine consemna în catalog Olga Bușneag citîndu-l pe Klee). O lume în care mișună celenterate imaginare ce par a descinde din formele prebiotice ale paleozoicului și insecte amenințătoare cu halucinante exagerări a caracteristicilor morfologice (cuplu, cărăbuș, lăcustă).
Ansamblul este însă departe de a fi terifiant datorită umorului cu care artistul plăsmuiește « șugubețele » lighioane.
O ironie de fabulă învăluie și « cuplul » ostracizat sau « gladiatorul » cel fragil, gonflat peste măsură.
« Hidoasele » insecte sau « lipicioșii » hibrizi nu au nimic morbid ci mai degrabă o degajare veselă ce cauzează o repunere în discuția mutuală a logosului și a vieții, un « capriccio » fantasmagoric, în care elementele disociate prin ruptură sînt integrate în spații ce subliniază multiplicitatea universului său euristic.
Această complexitate interpretativă, greu de atins în domeniul artelor focului, nu ar fi posibilă fără o desăvîrșită stăpînire a meșteșugului, factor atît de important în conceperea acestor artefacte.

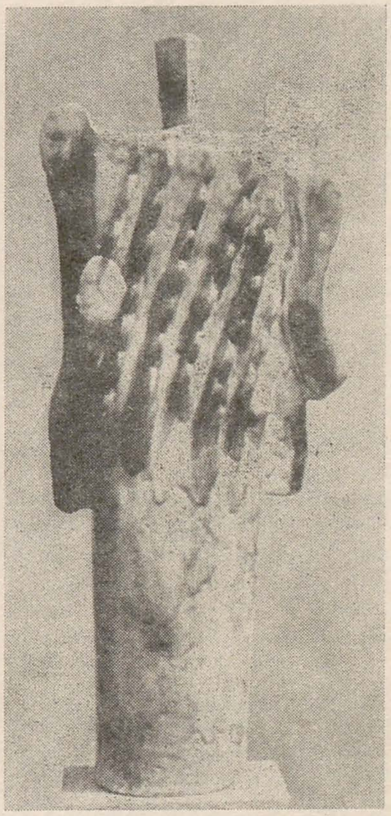
căminul artei. **virgil mancaș** *pictură*
Atras irezistibil de fabulosul folcloric, Virgil Mancaș calcă evident cu o amprentă personală pe urme sigure și ca să enumerăm doar cîteva exemple ilustre susceptibile a fi reevaluate, recitite: manuscrisele miniate, formidabilele desfășurări din menoloagele ctitoriilor medievale, în general lumea fascinantă a Evului mediu românesc.
În urmă cu aproximativ un deceniu o întreagă pleiadă de pictori ca de pildă Vrăneanțu, Gavrilean, într-un fel și Georgeta Năpăruș au încercat această nouă lectură a veacului nostru de mijloc oarecum conexat și în pictura marelui Brueghel cel Bătrîn fiind numiți atunci de Petru Comarnescu « neonarativi ».
Mai tîrziu, cu Ion Gînju, Liviu Suhar

https://biblioteca-digitala.ro



LIDIA CIREȘICA CRAINIC; DAMIAN PETRESCU





VASILE CRAIOVEANU

și mai ales Ștefan Câlția (de a cărui manieră de articulare se apropie poate cel mai mult de Virgil Mancaș) au încercat o concentrare asupra anumitor motive, o virare spre existențial, transgresînd motivele pitorești, dezvoltîndu-le spre o simbolică gravă general umană.

Stabilind aceste filiații nu vreau să atenuez cu nimic originalitatea tînărului pictor care incontestabil are un timbru propriu în acest context. Și anume prin ce? Printr-o concretețe deosebită a figurilor, dincolo de cromatica personală a obiectelor, printr-un halou straniu care izolează și particularizează fiecare element al narației avînd și valoare structurală în compoziția privită strict din punct de vedere pictural de data aceasta.

hanul cu tei. **maria popa mancaș**
Tapiseriile Mariei Popa Mancaș se revendică cert, pragmatic aproape, de la un anume hieratism nuanțat, propriu artei medievale postbizantine românești, de la epoci dominate de vocația unor sinteze culturale, culminînd cu ambianța brâncovenească. Reinterpretarea în cheie personală (cu o austeră atașare) a unui limbaj decorativ deosebit de complex care a reușit la vremea sa o subtilă și originală fuziune între Orient și Occident, presupunea desigur o stăpînire desăvîrșită a tehnicilor tradiționale de țesut, în vederea efectuării unor translații (de pildă după broderii) — studiată sub două aspecte, al luxurianței decorative și al caracterului emblematic, ca și o știință sensibilă a decupajului și compunerii elementelor, ceea ce artista dovedește că le posedă pe deplin. Merită de asemenea de menționat deosebitele calități picturale ale acestor tapiserii, gradațiile și valorațiile de mare finețe, care se constituie în ansambluri pregnante, citibile de la distanță, respectînd în același timp condiția lor parietală.

galeriile de artă ale municipiului. **virgil chivu** *pictură*
O atmosferă de tihnă, de liniște interioară se înfiripă în momentul contemplării pînzelor înșiruite pe simeza acestei expoziții.

Peisajele, naturile statice, portretele melancolice, imprimă întregii expoziții acea ciudată senzație de vară fierbinte.

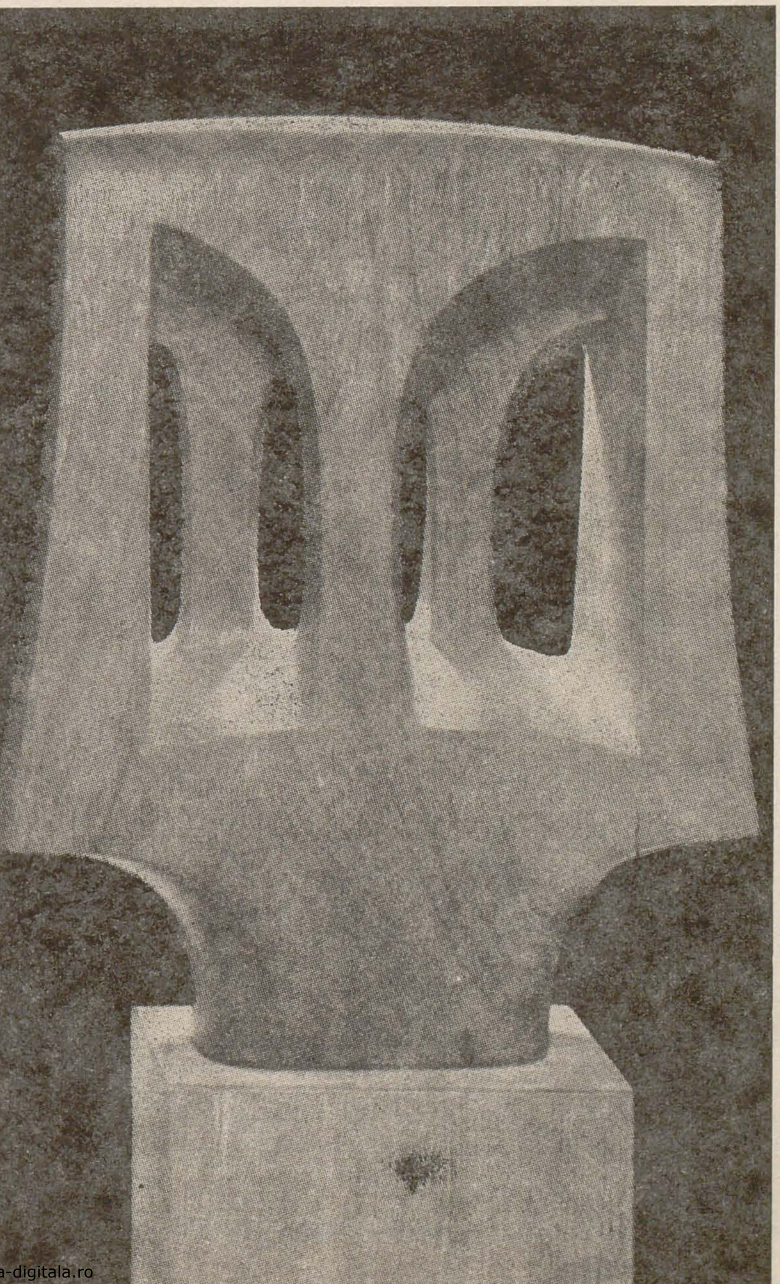
Artistul încearcă parcă să-și fixeze gîndurile hoinare care se suprapun ca o peliculă peste liniștita suprafață a pînzei.

Personaje visătoare ca « Omul cu pisica » sau « Omul cu paharul » ne privesc mirate pe noi, care sîntem o alternativă a momentului surprins pe pînză, poate mai triști, poate mai imperfecți, poate un alt cadru al picturii. Naturile statice organizate după canoane mai mult sau mai puțin clasice ne transmit starea de spirit ce se află închistată în obiectele configurate, adevărate portrete psihologice ale materiei moarte.

Dintre pînzele sale transpare nu atît forma cît « sufletul » elementelor în dorința nu de a *reda* ci de a *transmite*. De aceea tehnica deși rămîne într-un stadiu primar fără a aduce vreo înnoire pe plan formal, impactul cu opera se realizează fără filtre culturale, emanînd acea prospețime specifică artiștilor ce caută adevărul în simplicitate.

eforie. **tache vasile** *pictură*
Peisajele meticulos elaborate cu o pensulație vibrată denotă o onestă asimilare a legilor de organizare compozițională, ceea ce este desigur necesar unei receptări corecte, în același timp comune peisajului. Dar de aici și pînă la o transmitere a unei sensibilități transfiguratoare este o cale pe care artistul, în actuala etapă, cu mijloacele ce-i sînt proprii nu reușește să o parcurgă.

Aceasta nu înseamnă că Tache Vasile este lipsit de calitățile picturale adecvate surprinderii unor momente particulare din grandiosul spectacol al naturii vădind pe lîngă o înzestrare evidentă certe posi-



KURTFRITZ HANDEL

https://biblioteca-digitala.ro

bilităţi de aprofundare a tematicii peisajului.

galateea. **anca florescu** *panouri decorative*
Expoziţia se defineşte ca un spaţiu specific, între panourile expuse instaurîndu-se raporturi originale caracterizate prin norme proprii reflectînd mişcarea într-o consistenţă ludică, iar modelul floral se încadrează în ansambluri formale prin reluarea structurilor globulare într-un joc sincopat, conform cu principiul variaţiei libere. Anca Florescu este în căutarea modalităţii concrete de a modela formele în albia unui program restrictiv cu dorinţa de relevare a sensului predominant într-o convergenţă semnificativă, structurile izomorfe avînd rolul de a spori expresivitatea unor abstracţii.
Panourile decorative captează interesul în funcţie de capacitatea implicativă a privitorului care percepe comparativ variaţia formelor simbolice structurate într-o coerenţă organică. Astfel, configurarea imaginii globale se datorește restrîngerii la cîteva modele euritmice alese din posibilităţi combinatorii nesfîrşite.

simeza. **terezea panelli** *ceramică*
Artistă cu un palmares impresionant, Tereza Panelli este preocupată de modalităţile de integrare a ceramicii în spaţiul urban, de posibilităţile de stăpînire şi rigorizare în funcţie de un aleatoriu maxim elaborat expresiv în scopul « artisticizării » unui spaţiu inert căruia i se conferă personalitate. Aglomerări îndrăzneţe de elemente « minimale », rupturi şi izbucniri relevante caracterizează desfăşurările ei formale ca şi programul ei de vizualizare.
Alternări de forme molatice cu forme aspre esenţial anticalofile dezvăluie situarea artistei faţă de multitudinea divers maleabilă care i se oferă.
Iată o « gramatică » presupusă care permite trecerea la conceperea unor « oraşe » modulare în care similaritatea şi uniformitatea sînt conştientizate conform regulilor de îmbinare spre o finalitate în haosul supraorganizării. În « infrastructură » se produce osmoza de componente (volume paralelipipedice intersectate de suprafeţe lamelare) din care unele se află într-o stare de contestare mutuală pentru a ne oferi o viziune heteroscopică. Cel înspăimîntat va fi înghiţit de « coline » iar cel « personificat » se va descoperi modelat în unghiuri.

eforie. **lidia cireşica crainic** *texturi,* **kurtfritz handel** *sculptură*
Texturile spaţiale expuse de Lidia Cireşica Crainic se înscriu într-o tendinţă din cele mai fertile ale textilelor contemporane, şi anume aceea a autonomizării unui limbaj. Legat adeseori de un suport narativ, aceste alcătuiri din sfoară de Manila funcţionează în sine comunicînd un mesaj solemn ca esenţă prin potenţialităţi structive şi expresive explorate de artistă cu o remarcabilă luciditate. Variate tehnici de articulare, răsucire şi împletire, modulînd subtile efecte de spaţialitate, grafie decorativă şi integrare ambientală, constituie semne distinctive ale viziunii unei artiste cu certă personalitate. Desigur ar mai fi de discutat raporturile dintre simbolica grea de semnificaţii, sugerate de titluri (Podoabele spaţiului, Alburi votive, Zbor străvechi) şi spectacolul vizual orientat prin natura ei spre ambiental.
Celălalt artist sibian, Kurtfritz Handel, contribuie la această atmosferă austeră distribuind accente revelatoare care refac un spaţiu ales caracterizat printr-o muzicalitate gravă comună celor doi artişti veniţi din Transilvania.
Astfel lucrările sculptorului Kurtfritz Handel mărturisesc dincolo de o migăloasă rigoare artizanală un sincer şi fervent ataşament faţă de lumea zidirilor medievale, faţă de spiritualitatea gotică mai ales. Artistul nu urmăreşte însă un pitoresc de suprafaţă, un iz de epocă oricum superfluu, ci extrage, modifică şi adaptează anumite scheme de organizare, prin linii de forţă suple, o anume ascetică verticalitate proprie marilor stiluri constructive.
Sculpturile din lemn, bronz, gresie, atent fasonate şi şlefuite, deşi de mici dimensiuni, de extremă concentrare expresivă, sînt construite din alternanţe de plin şi gol, evidenţiindu-se axele esenţiale tensionate spre înalt.
Se urmează astfel o serie de legi magistral valorificate de constructorii medievali dovedindu-se încă o dată că arhitectura şi sculptura constituie de fapt manifestări atît de intim înrudite încît se identifică ca o substanţă intrinsecă.

hanul cu tei. **silvia pop** *pictură*
Abandonînd tehnica perspectivei, artista modelează în culoare (la propriu !) iar volumul se desprinde de suprafaţa pînzei înconjurat de orizontul auriu ce alcătuieşte fundalul temei reliefate în pasta groasă. Peisaje metalizate în care ambiguităţile limbajului pictural surprind viziunea în profunzime a spaţiului, corelat cu o stare estetizată a momentului, astfel « Presimţirile » provoacă multiplicitatea prin negaţie, iar « Vitrina tăcerii » este redată sinoptic într-o înlănţuire a elementelor discontinue şi mobile. Utilizînd aurul de o paloare crepusculară, artista încearcă să creeze un cadru propriu prin conturarea principiilor şi incertitudinilor, scormonind cu un ochi viu sufletul inert al depărtărilor din pînză.

galeriile de artă ale Municipiului. **vasile craioveanu** *ceramică*
Etnia făpturilor ceramice a lui Craioveanu ne duce cu gîndul la o posibilă întoarcere la plastica stilizării sintetice, practicată de culturile « primitive », unde întrepătrunderea între metafora cu sens simbolic şi imaginea reală este caracteristică modului de gîndire colectiv.
Sculptorul încearcă însă o remotivare artistică a semnificantului, asocierile de sensuri fiind reconstruite în funcţie de consonantele afective, iar siluetele arhaice, engrame pline de conţinut expresiv, devin, datorită complexului de conexiuni, o ipostază a realităţii, o expresie integratoare a umanului. Personajelor totemizate şi basoreliefurilor hieratice li se imprimă o intensă monumentalitate în pofida dimensiunilor reduse.
Există o permanentă relaţie între modul de înţelegere a formei şi interpretarea sa plastică, voit stilizată, stilizare care în loc să simplifice complică desfăşurarea vizuală a formei. Statuile antropomorfe nu vor să imite direct forma umană ci forma statuilor antropomorfe, artistul dînd o interpretare personală sau mai bine zis operînd o abstragere formală şi apoi imaginînd o alternativă contemporană, o dedublare a depunerilor de straturi culturale pierdute în memoria istoriei.

https://biblioteca-digitala.ro

cărți/idei

o invitație la drumeție

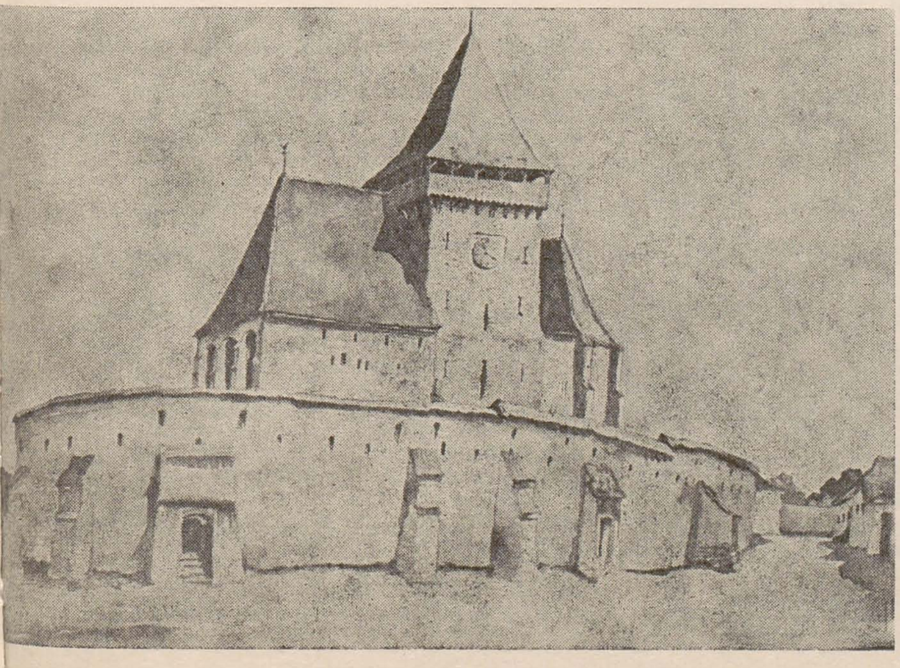
vasile drăguț

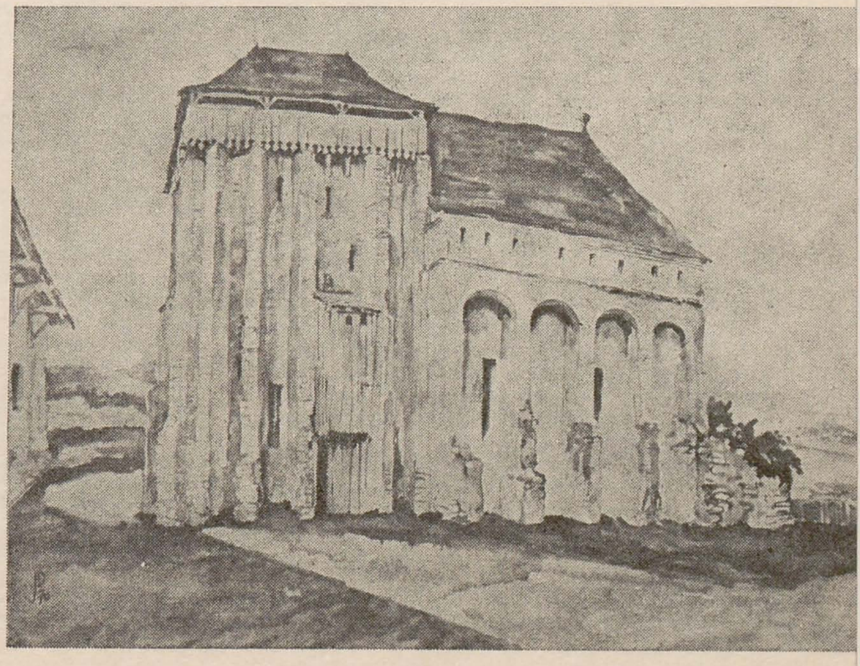
Una dintre caracteristicile cele mai remarcante și totodată mai atrăgătoare ale peisajului transilvănean este asigurată de prezența bisericilor fortificate. Masive și severe, deseori surprinzătoare prin amestecul neașteptat de forme și de stiluri, bisericile fortificate din Transilvania aparțin unui fenomen de largă răspîndire în Europa medievală, din Spania pînă în Scandinavia, Peloponez și Caucaz, dar care nicăieri nu a dobîndit o atît de expresivă rezolvare ca în acel minunat cadru natural cu dealuri și coline străbătute de rîurile Olt, Tîrnave și afluenții lor. Amenajate ele însele cu sisteme defensive și transformate în veritabile reduituri, deseori înconjurate de curtine înalte, întărite cu turnuri, bisericile fortificate nu sînt altceva decît nucleul unor cetăți țărănești de refugiu și exprimă, mai mult decît oricare alt document, marea nesiguranță a secolelor, cînd invaziilor otomane și tătărești li se alăturau jafurile devastatoare ale armatelor nobiliare.

Imensă carte de istorie și de artă, suma acestor fortificații cu caracter spontan, în care descifrăm îndîrjirea luptei pentru autoapărare, constituie un inestimabil tezaur documentar și nu surprinde dacă de-a lungul anilor nu puțini au fost cercetătorii care s-au aplecat asupra întrebărilor pe care le ridică geneza și evoluția explozivei lor răspîndiri în Transilvania. Victor Roth, Emil Sigerius, Walter Horvath, G. Oprescu, Virgil Vătășianu și alți savanți de prestigiu au contribuit la constituirea unei bibliografii pe cît de bogate pe atît de seducătoare, de fiecare dată fiind revelate alte calități istorice și artistice ale monumentelor studiate. Într-o perfectă înlănțuire de stiluri, de la romanic, gotic, renaștere, pînă la baroc, bisericile fortificate adăpostesc elemente de sculptură, pictură murală, altare poliptice, piese de mobilier, capodopere de orfevrărie, covoare și multe alte valori de artă care, împreună cu formele arhitectonice, conferă fiecărui lăcaș semnificația unui autentic muzeu istoric și de artă. În ultimii ani, această bibliografie a fost sporită cu metodică stăruință de către Juliana Fabritius-Dancu care, în paginile excelentului almanah-ghid turistic *Komm mit*, a publicat mici studii istorice și tipologice zonale menite să atragă atenția drumeților asupra deosebitului interes pe care-l prezintă bisericile fortificate și cetățile țărănești transilvănene. La capătul a mai bine de zece ani de asemenea cercetări, colectivul redacțional al revistei Transilvania a avut fericita idee să constituie o mapă cu prezentări monografice și acuarele, în fapt o temeinică lucrare de referință asupra cetăților țărănești săsești, lucrare pentru care Juliana Fabritius-Dancu merită cu prisosință călduroase felicitări.

Întemeiată pe cercetările personale efectuate în 150 de localități, cu valorificarea documentelor de arhivă, lucrarea debutează cu un istoric al colonizării săsești în Transilvania, urmat de o analiză tipologică a bisericilor fortificate, a incintelor cu turnuri, de asemenea a diferitelor detalii semnificative precum gurile de păcură, mașiculiurile, ferestrele de tragere. Un foarte succint dar evocator glosar ilustrat și o bibliografie selectivă întregesc partea introductivă a lucrării, admirabil sintetizată de harta tipologică de ansamblu și de hărțile zonale care au un puternic caracter evocator datorită siluetelor întocmai a monumentelor indicate. În continuare cititorului îi sînt prezentate 75 de monumente, fiind vorba aici despre un mic muzeu imaginar pentru că fiecărei cetăți îi este rezervată cel puțin o acuarelă de mari dimensiuni (46×33 cm). Avînd un caracter pronunțat documentar, cu fidela respectare a detaliilor, aceste acuarele sînt înzestrate cu o certă putere de evocare, ansamblul lor constituind cea mai convingătoare invitație pentru vizitarea cetăților țărănești ale sașilor din Transilvania. Dar invitația nu se rezumă doar la succesiunea de imagini, pentru că fiecărui ansamblu fortificat îi este rezervată o prezentare istorică și artistică întregită cu vederi de detaliu și relevee. În afara unor monumente bine cunoscute și care oricum nu puteau să lipsească precum Cisnădioara, Cisnădie, Hărman, Prejmer, Biertan și altele, autoarea a introdus în antologia realizată acum mai multe monumente puțin cunoscute, dar care concură pe deplin la întregirea demonstrației. Bisericile fortificate de la Țapu, Velț, Motiș, Senereuș, Șomartin, Seliștat, Criț, Roșia, Hamba și altele încă, întrunesc fiecare în parte îndestulătoare valori pentru a justifica un popas mai îndelungat în preajma lor și la adăpostul bolților care vreme de secole au protejat și protejează încă tezaurul artistic interior.

Scriind aceste rînduri nu dorim să ascundem propria noastră participare afectivă la un subiect care de foarte multă vreme ne stă în atenție. Desigur că acribia critică ar putea pune în discuție unele aspecte neclare sau chiar contradictorii ale lucrării, unele imprecizii, dar ni se pare că toate aceste sînt de mai mică importanță în raport cu adevărul autenticei reușite. Regretăm totuși că versiunea românească este lipsită de denumirile săsești ale localităților, denumiri ce se cer cunoscute pentru că ele sînt prezente în literatura de specialitate și constituie repere orientative, de asemenea credem că ar fi fost util ca la fiecare monument să fie indicate măcar două, trei titluri din bibliografia de bază. Referitor la bibliografie observăm absența unor importante lucrări publicate în ultimul deceniu precum Peter Fister, *Taberele țărănești antiotomane din Slovenia; probleme comune cu bisericile fortificate transilvănene* (Buletinul monumentelor istorice, 1972, nr. 4) sau studiul publicat de Tereza Sinigalia, *Biserica fortificată de la Dealu Frumos* (*Monumente istorice și de artă*, 1976, nr. 1). Sînt carențe care ușor vor putea fi corectate într-o nouă ediție a lucrării. Vorbind despre o nouă ediție, credem că este neapărat necesar ca lucrarea Julianei Fabritius-Dancu să fie retipărită la dimensiunile unui volum clasic de bibliotecă, permițînd nu numai o mai largă difuzare ci și mai lesnicioasa sa folosire de către studioși și deopotrivă de către drumeții cărora li se adresează. Cu dimensiunile sale, mapa publicată de revista Transilvania, dincolo de toate elogiile pe care nu le-am cruțat, riscă să fie tezaurizată într-un sertar și calda invitație conținută între scoarțele sale să nu-și atingă scopul.





https://biblioteca-digitala.ro

matila c. ghyka estetică și teoria artei

vasile cornea

Întîia apariție în românește, într-un volum selectiv * din opera sa, la centenarul nașterii, își propune să redea ceea ce este mai reprezentativ din punctul de vedere al esteticianului, omului de litere sau istoricului civilizației omenești. Născut nu cu mult timp după revoluția de la 1848, Matila C. Ghyka a traversat două veacuri, ca în fața zgîrie-norilor americani, să se confeseze, că « a fost nevoie de o reeducare de mai mulți ani pentru a recunoaște că era, într-adevăr, vorba de o plăcere estetică », mărturisire care ne face să înțelegem mai bine disponibilitatea omului și varietatea operei sale.

Urmărind avatarurile proporției în spațiul mediteranean, pornită din știința babilonienilor și trecînd apoi prin intermediul egiptenilor pe continent, autorul reia constatarea mai vechilor oameni de știință, conform căreia numărul de aur conduce la « cea mai directă și mai generală împărțire asimetrică, cea mai potrivită cu transpunerea logică a principiului minimei acțiuni », printre nenumăratele sale ilustrări aflîndu-se atît arhitectura gotică, riguroasă geometric, cît și lumea formelor vegetale, unde plantele obțin « maxim de înălțime și de rezistență cu minimum de substanță », congruente am zice noi, cu adagiul gaussian, atît de îndrăgit și folosit de Ion Barbu, « maximum de gînd în minimum de cuprindere ».

Intim legată de acestea este și noțiunea de dinamic, în care secțiunea de aur, schemele pentagonale și figurile asimetrice contribuie la ceea ce numim ritm (reliefat îndeosebi prin utilizarea elipsei și spiralei în arhitectura barocă, în mod expres la Bernini), opus staticului, bazat pe simetrie (în accepțiunea actuală a cuvîntului) generat de regulă de cerc și pătrat, în forme considerate închise. Canoanele geometrice studiate de Timerding, Mark Barr, Th. Cook, d'Arcy Thompson, F. M. Jaeger, Zeising și Fechner, dar în special dreptunghiurile armonice ale lui Jay Hambidge bazate pe raporturi incomensurabile, diagramele radiale în scheme pentagonale ale lui F. M. Lund, . . . , la care apelează Matila Ghyka, se vor o *reconstituire* în integritatea sa a ceea ce timpul sau poate secretul profesional au șters iremediabil din știința anticilor, inclusiv din ultima mărturie autentică care a fost tratatul lui Vitruviu.

Dacă vom accepta cugetarea lui Spinoza « sînt liberi în cel mai înalt grad, aceia care sînt cei mai puternici prin rațiune și se lasă cît mai mult conduși de ea », atunci se poate spune cu îndreptățire că Matila Ghyka a fost un om liber. « Creațiunea artistică în artele plastice sau spațiale, va spune autorul într-un eseu din *Simetria*, ca și în prefața minusculei lucrări a confratelui întru preocupări, A. A. Southwick, a fost guvernată întotdeauna de una sau alta dintre cele două școli, rezultînd din două atitudini mentale antagoniste: aceea pentru care intuiția pură, elanul și inspirația sunt considerate suficiente pentru a imagina și a duce la bun sfîrșit o compoziție arhitecturală ori decorativă și aceea pentru care compoziția trebuie controlată prin ceea ce se cheamă un traseu regulator ». Prima dintre școli îl va interesa mai puțin, dar celei de-a doua îi va dedica cel puțin trei cărți și mai multe articole, răspîndite în revistele de dincolo și de dincoace de Canalul Mînecii.

« Beautiful is fitness », frumosul este adaptare, va zice reluînd un autor și această formulă « este sentimentul perfectei adaptări la rațiunea de a fi (sau la condițiile sale de viață), sugerată subconștientului nostru de forma unui obiect sau a unui animal care produce plăcerea estetică, pe care o resimțim la contemplarea ei ». De aici și scopul mărturisit al « esteticei matematice » al cărei adept este, începînd de la prima sa carte, « de a racorda la marea sinteză . . . , la sistemul lumii considerate sub raportul structurii funcționale a fenomenelor, o teorie estetică a structurilor armonioase ». Dar pentru anticii greci, din a căror sorginte provin preocupările sale, Frumosul este nedespărțit de Bine și de Adevăr, formînd o triadă, unde existența unuia dintre elemente implică co-prezența celorlalte.

Cu rădăcini în concepția Stagiritului, « căci nu este posibilă o știință a accidentului este limpede pentru acei care încearcă să-și dea seama în chip lămurit ce este accidentul, . . . , căci știința are ca obiect ceea ce există pururea sau de regulă, iar accidentul nu intră în nici una din aceste categorii », dar mai aproape de unele din pitagoreicele discursuri ale lui Platon (« frumosul în sine este stabil »), Matila Ghyka va fi preocupat în schimbătorul Multiplu, de acel Unu neschimbător. În operele plastice sau arhitectonice, el caută « invarianții », care duc la « dispariția deosebirilor datorate alegerilor întîmplătoare a sistemului de referință, a contextului, zicem noi, folosind un termen modern. « Înțeleptul, spune undeva Roger Bacon, va vedea că lucrurile însuflețite și neînsuflețite se conduc după legile naturii lor », iar autorul nostru va căuta corespondențe între artă și natură, găsind, dacă nu legile, cel puțin principiile Marelui Ordonator, începînd de la spiralatele « fibule de bronz din epoca Latène pînă la scara castelului din Blois, trecînd prin voluta capitelului ionic » și terminînd cu formele poligonale regulate pe care natura și omul le-au presărat de-a lungul existenței lor, deci judecarea realizărilor artistice, dincolo de înfățișarea lor concretă și particulară, de a spulbera inefabilul care justifică uneori frumusețea operei de artă.

Polivalența spiritului său îi permite să efectueze cele mai neașteptate incursiuni în istoria artelor și civilizațiilor, arătîndu-ne despre calculul diferențial (care face posibilă trasarea punctelor de inflexiune, de minim și de maxim ale unei curbe) că este sincron cu arhitectura barocă, « creșterea gnomonică a vechilor geometrici a reintrat în matematici », cînd nu mai sînt de ajuns « simbolul liniei curbe, spirale sau sinusoidale, pulsațiile exponențiale aplicate. . . la profiluri și volume, vor introduce absolut natural temele creșterii vii, o creștere care nu mai este verticală, arborescentă, ca în gotic, ci care va sugera exuberanta expansiune a organismelor marine », avînd drept consecință finală sfîrșitul barocului, care « a antrenat în naufragiu și stilurile derivate din alte valuri ». . .

« Spirit de sinteză și claritate în sinteză, . . . , dezvoltarea și desăvîrșirea Geometriei ca model ideal al unei sinteze fondată pe axiome și sub înlănțuirea de deducții logice inatacabile (axiomatice), în paralel cu stabilirea teoriei „Numărului", tot Universul este „condus de" sau „aranjat după" Numere » avea să caracterizeze Matila Ghyka gîndirea pitagoriciană și credem că i se poate aplica și operei sale în ceea ce are mai bun. Deși a militat pentru o estetică matematică, numele său nu poate fi găsit printre lucrările de bază ale esteticilor informaționale ale lui G. D. Birkhoff, Max Bense și colaboratorilor săi, etc., pentru că, în înșiruirea de mai sus, Matila Ghyka nu a abordat bazele axiomatice ale Frumosului, cum aveau să facă mai tîrziu unii din citații gînditori, prin introducerea unei « măsuri estetice », descendentă din teoria grupurilor (Marea Sinteză la care năzuia), șablon cu care spiritul său nu putea fi conciliant și care rupea definitiv simbiotica încrengătură, înfăptuită prin lucrările sale, a esteticii filosofice cu matematica.

În multe din argumentările sale, savantul este « trădat » de scriitorul Matila Ghyka, oferind cititorului, nu de puține ori, fraze de o deosebită acuratețe stilistică, care fac mai expresive comentariul autorului și adecvarea sa la natura intimă a operelor în cauză: « structura Sfintei Sofii este logică ca o teoremă de geometrie alexandrină desenată pe sfera de cristal a cosmografiei lui Ptolemeu », « epoca romanică nu este decît o prelungire a sincerității bizantine în exprimarea volumelor », la începutul Renașterii, « în aer plutește prea multă cîntare entuziastă în gîndire și execuție », ș.a.m.d.

A spune că Matila Ghyka este estetician este prea puțin. Acest u o m o u n i v e r s a l e al Renașterii, « rătăcit » în al douăzecilea veac, « avea o cultură prodigioasă, științifică la fel ca și literară și istorică » după cum afirmă M. Eliade. Un capitol din « Numărul de aur » precum « De la incantație la dragoste » nu este cu nimic mai prejos decît « Fragments d'un discours amoureux », iar volumul al doilea din aceeași lucrare ca și « Filosofia și mistica numărului, » pot să stea alături de paginile scrise de Mircea Eliade și fac din Matila Ghyka un precursor al studiilor orientale în România și al civilizației mediteraneene în mod special.

Cît privește selecția, ea s-a rezumat la lucrările de limbă franceză și credem că în general ea reflectă personalitatea autorului antologat, chiar dacă titlul sub care apare în românește nu ni se pare adecvat la conținutul ei. Găsim că ar fi trebuit să apară mai pe larg comentariile la sistemele lui Hambidge și Lund, aflate în prima sa carte, fără de care, cititorul de azi, în genere mai puțin familiarizat cu schemele geometrice, are senzația unui anume « esoterism ». Iar din lucrarea rodită pe pămîntul american, « Tour d'horizon philosophique », ar fi fost poate nimerită selecția unui capitol în care este sintetic caracterizată gîndirea pitagoreică, apărînd ca un corolar la interpretările analitice ale autorului.

Notele, postfața și aparatul critic nu ne permit însă să facem aceleași aprecieri asupra modului lor de întocmire. Postfața lasă impresia că antologia apare pe un teren aproape viran și că din anii '40 nu s-a mai scris la noi despre Matila Ghyka decît în treacăt, ceea ce este departe de adevăr. Informațiile despre viața autorului sînt mult mai puține decît în eseul regretatului profesor Adrian Gheorghiu, apărut în nr. 9—10/1980 al revistei *Arta* sau în eseul profesorului Solomon Marcus din cartea din 1975 a domniei sale, « Din gîndirea matematică românească ». Răsunetul internațional al operei gînditorului român este ca și inexistent în textul prezentat, deși din datele pe care le deținem, în istoriile sau lucrările de sinteză ale esteticii contemporane, dintre români Matila Ghyka deține cele mai multe citări, urmat îndeaproape de Pius Servien, iar referințele autohtone nu sînt toate menționate (vezi Adevărul literar și artistic, Revista Fundațiilor,. . .).

Pentru o ediție critică, găsim că ar fi fost indicată traducerea completă a sumarelor lucrărilor autorului antologat, inclusiv a celor editate în engleză (pe care nu le-am consultat), ca și o listă a operelor sale, originale și traducerile acestora (nu se menționează traducerea în rusă a primei sale lucrări ca și traducerea în engleză a romanului său), a eseurilor tipărite, eventual și postume, în condițiile în care familia autorului s-a oferit să sprijine editarea în românește a operei în cauză. Este acum cazul să reamintim că Matila C. Ghyka și-a răspîndit eseurile în reviste ca *Revue d'Art et d'Esthétique*, *Burlington Magazine*, *Architectural Review*, ș.a., și dacă mai este nevoie, încă o dovadă a prestigiului său, colaborarea sa la volumul « Arts et littératures » al prestigioasei Enciclopedii Franceze.

Regretînd că aceste date și altele asemănătoare, pe care nu le deținem sau pe care spațiul nu ne permite să le enumerăm, nu le-am găsit în postfață, avem totuși satisfacția că paginile anterioare acesteia oferă generos cititorului român o operă de înaltă erudiție și frumusețe, onorînd comemorarea unui veac de la nașterea autorului ei și eforturile unor pasionați oameni de cultură, ca și revistele care i-au găzduit, întru restituirea acelor lucrări care conturează mai bine fizionomia morală și spirituală a fiilor acestui popor.

---

* Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*. Selecția textelor, postfață, notă în îngrijirea ediției de Ion Iliescu, traducere de Traian Drăgoi. Editura științifică și enciclopedică, București 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

ARTA '81

Indice selectiv

Adoc, Gheorghe, Arta medaliei (Cărţi/idei), nr. 1-2, pp. 68-69
Arta, Expoziţia « 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român », nr. 6, pp. 1-3
Arta, 23 August — a XXXVII-a aniversare, nr. 8, p. 1
Arta, « Cîntarea României », finala republicană, ediţia a III-a, nr. 9, p. 1
Arta, Noua calitate a muncii şi vieţii, nr. 9, p. 2
Arta, Glasul raţiunii, glasul României socialiste, al voinţei sale de pace şi colaborare, nr. 12, pp. 1-2

Babeţi, Coriolan, Timişoara-Lugoj (Saloane '80), nr. 3, pp. 17-18
Breazu, Monica şi Ileana Tugearu, Reconsiderarea datării unui vechi monument de artă românească, nr. 3, p. 33
Brezianu, Barbu, Camil Ressu inedit (Centenar Ressu), nr. 1-2, p. 29
Brezianu, Barbu, Theodor Aman în scripte şi scrisori, nr. 7, pp. 8-9
Brezianu, Barbu, Întîlniri cu Noguchi — Amintirea lui Brâncuşi, nr. 7, pp. 21-24
Buşneag-Iotzu, Ruxandra, Pasajele — element de specific, nr. 5, pp. 14-18
Buşneag-Iotzu, Ruxandra, Alvar Aalto, nr. 6, pp. 17-19
Buşneag, Olga, Dialectica înaintării (Quadrienala '80), nr. 1-2, pp. 40-52
Buşneag, Olga, Tereza Panelli (Profil), nr. 10-11, pp. 30-31
Buşneag, Olga, Rodica Mazilescu (Profil), nr. 10-11, pp. 52-53
Buşneag, Olga, Vasile Cercel (Profil), nr. 10-11, pp. 56-57
Buşneag, Olga, Ioana Setran (Profil), nr. 10-11, pp. 58-59
Buşneag, Olga, Eleonora Costescu, Vasile Varga (Artişti şi ctitori de muzee), nr. 12, pp. 11-12

Cârneci, Magda, Bienala tineretului din Cluj-Napoca (Cronică), nr. 4, pp. 12-15
Cârneci, Magda, Prin ateliere clujene, nr. 4, p. 17
Cârneci, Magda, « O reţetă a fericirii » — Micaela Eleutheriade (Cronică), nr. 8, pp. 18-19
Cârneci, Magda, Ilustraţia de carte, nr. 9, pp. 5-10
Cârneci, Magda, Lucia Dem. Bălăcescu (Artişti şi ctitori de muzee), nr. 12, pp. 16-17
Chitic, Paul Cornel, Tîrgu Mureş (Saloane '80), nr. 3, p. 19
Cirici, Alexandre, Opera grafică a lui Joan Miró — evoluţia tehnologică (Meridiane), (în rom. din catalană de Tudora Şandru Olteanu), nr. 8, pp. 32-35
Cornea, Vasile, Matila C. Ghyka. Estetică şi teoria artei (Cărţi/idei), nr. 12, p. 40
Cosma, Gheorghe, Gunnar Janser (Cronică), nr. 1-2, p. 55
Covaliu, Brăduţ, Înnoirea gîndirii (Omagiu partidului), nr. 5, pp. 4-5
Crişan, Maria Magdalena, Expoziţia « decor, decorativ, design », nr. 3, p. 32
Crişan, Maria Magdalena, Probleme ale imaginii în plastica contemporană românească (Cronică), nr. 9, pp. 28-29
Cruceanu, Codruţa, Secolul de aur al gravurii anverseze, nr. 9, pp. 20-21

Dan, Călin, Necesitatea comunicării (Tabere), nr. 1-2, pp. 22-23
Dan, Călin, Portretul criticului în tinereţe (Cărţi/idei), nr. 1-2, p. 67
Dan, Călin, Aurel Nedel: o expoziţie liniştită (Cronică), nr. 3, p. 26
Dan, Călin, Natura ca utopie, nr. 6, p. 24
Dan, Călin, Învăţarea capodoperei (Filmul de artă), nr. 7, pp. 33-35
Dan, Călin, Locuri comune, nr. 10-11, pp. 12-13
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 10-11, pp. 77-80
Dâmboianu, Anton, Ceramica — formă/eveniment de frontieră, nr. 10-11, pp. 6-7
Deac, Mircea, Permanenţa funcţiei sociale a artei româneşti (A 60-a aniversare a făuririi Partidului Comunist Român), nr. 5, pp. I-VIII
Deac, Mircea, Marius Bunescu, Pictorul melancoliilor urbane (Centenar), nr. 6, pp. 4-5
Deac, Mircea, Fernand Léger (Centenar), nr. 12, pp. 24-26
Drăguţ, Vasile, Acţiunea tabere (Colocviu), nr. 1-2, pp. 3, 4, 5, 7
Drăguţ, Vasile, Camil Ressu — un artist al duratei (Centenar), nr. 1-2, pp. 30-32
Drăguţ, Vasile, Grădinile toamnei (Cronică), nr. 1-2, p. 57
Drăguţ, Vasile, Ipostaze ale imaginarului (Cronică), nr. 1-2, pp. 59-60
Drăguţ, Vasile, Giorgio Morandi (Cronică), nr. 3, pp. 30-31
Drăguţ, Vasile, Revista Arta la Cluj-Napoca, nr. 4, p. 4
Drăguţ, Vasile, În atelierul lui Aurel Ciupe (Profil), nr. 4, p. 11
Drăguţ, Vasile, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 17-18
Drăguţ, Vasile, Sugestia fericirii (Cronică), nr. 7, p. 15
Drăguţ, Vasile, Cele două feţe ale rîsului, nr. 7, p. 32
Drăguţ, Vasile, Funcţia integratoare a stilului, nr. 10-11, pp. 3-5
Drăguţ, Vasile, Ion Irimescu (Artişti şi ctitori de muzee), nr. 12, pp. 3-7
Drăguţ, Vasile, O invitaţie la drumeţie (Cărţi/idei), nr. 12, p. 39
Drişcu, Mihai, Prin ateliere clujene, nr. 4, p. 18
Drişcu, Mihai, Portrete ale Medeei (Cronică), nr. 7, pp. 12-13
Drişcu, Mihai, Notaţii pentru o scurtă istorie a afişului (Carnet de critic III), nr. 9, pp. 11-12
Drişcu, Mihai, Nicolas Schöffer: oraşul viitorului şi cibernetica (Cărţi/idei), nr. 9, p. 16
Drişcu, Mihai, Desenele lui Mircea Spătaru: periodicitatea percepută, nr. 9, pp. 22-23
Drişcu, Mihai, Cornel Ailincăi (Profil), nr. 10-11, p. 41
Drişcu, Mihai, Arina Ailincăi (Profil), nr. 10-11, p. 48
Drişcu, Mihai, Alexandru Antik (Profil), nr. 10-11, p. 49
Drişcu, Mihai, Mircea Spătaru (Profil), nr. 10-11, p. 68
Drişcu, Petru, Suceava (Saloane '80), nr. 3, p. 22

Enescu, Theodor, În întîmpinarea unui centenar G. Oprescu, nr. 5, p. 21
Enescu, Theodor, Dan Hăulică şi prestigiul criticii, nr. 9, pp. 24-25

Florescu, Radu, Imago hominis (Restituiri), nr. 1-2, pp. 65-66
Florescu, Radu, Imago hominis (II) (Restituiri), nr. 7, p. 36
Florescu, Radu, Cronica de lut a omenirii, nr. 10-11, pp. 14-15
Frâncu, P., Un vivarium cordial (Cronică), nr. 1-2, p. 61
Frâncu, P., Brăduţ Covaliu (Artişti şi ctitori de muzee), nr. 12, pp. 8-10
Frunzetti, Ion, Jean Al. Steriadi maestrul (Centenar Steriadi), nr. 1-2, pp. 34-36

Gonser, Brigita, Omul şi mediul (Cronica), nr. 6, pp. 21-22
Gonser, Brigita, Spaţii ceramice, nr. 10-11, pp. 27-28
Grigorescu Dan Artişti italieni contemporani, nr. 3, p. 34
Grigorescu Dan George Tiutin (Profil), nr. 10-11, pp. 62-63
Grozdea Mircea, Baia Mare (Saloane '80), nr. 3, pp. 20-21
Grozdea, Mircea, Satu Mare (Saloane '80), nr. 3, p. 22
Guţă, Adrian, Inovaţie şi clasicism în contemporaneitate (Cărţi/idei), nr. 1-2, p. 67

Hăulică, Dan, Acţiunea tabere (Colocviu), nr. 1-2, pp. 3, 4, 5, 6, 7
Horşia, Horia, Acţiunea tabere (Colocviu), nr. 1-2, pp. 3, 4, 5, 6, 7
Horşia, Horia, Buculei şi tema « fereastra » (Atelier), nr. 1-2, pp. 24-25
Horşia, Horia, Pictorul şi modelele picturii (Cronică), nr. 1-2, p. 59
Horşia, Horia, Prin ateliere clujene, nr. 4, p. 19
Horşia, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 4, pp. 36-37
Horşia, Horia, Mircea Matcaboji — geneza unui spaţiu teatral (Scenografie), nr. 4, pp. 38-39
Horşia, Horia, Boris Caragea la 75 de ani (Cronică), nr. 5, p. 7
Horşia, Horia, Structurile locului teatral (Scenografie), nr. 5, p. 33
Horşia, Horia, Cultură-istorie (Artă/ambient), nr. 7, pp. 4-5
Horşia, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 7, pp. 37-40
Horşia, Horia, Ritmuri şi simboluri, nr. 10-11, pp. 8-9
Horşia, Horia, Imola Jakabos Olşefsky (Profil), nr. 10-11, p. 29
Horşia, Horia, Costel Badea (Profil), nr. 10-11, pp. 34-35
Horşia, Horia, Petre Matei (Profil), nr. 10-11, p. 50
Horşia, Horia, Patriciu Mateescu (Profil), nr. 10-11, p. 54
Horşia, Horia, Ioan Sumedrea (Profil), nr. 10-11, p. 60
Horşia, Horia, Mihai Tomşaneanu (Profil), nr. 10-11, p. 66
Horşia, Horia, Gh. D. Anghel în colecţia Bălintescu (ctitor de muzee), nr. 12, pp. 13-15
Horşia, Olga, Cercetare, creaţie, producţie (Tabere), nr. 1-2, p. 21
Horşia, Olga, Permanenţele meşteşugului, nr. 10-11, pp. 19-21

Iliescu, Mircea, Jurnalul galeriilor, nr. 5, pp. 35-36
Iliescu, Mircea, Theodor Aman vizionarul paşoptist (150 de ani de la naştere), nr. 7, pp. 6-7
Iliescu, Mircea, Lazăr Florian Alexie (Profil), nr. 10-11, pp. 38-39
Iliescu, Mircea, Dumitru Rădulescu (Profil), nr. 10-11, pp. 42-43
Iliescu, Mircea, Eugenia Manea Pasima (Profil), nr. 10-11, p. 74
Ionescu, Adrian Silvan, Theodor Aman un poet al modernităţii, nr. 7, pp. 10-11
Ionescu, Adrian Silvan, Cecilia Storck Botez (Profil), nr. 10-11, pp. 44-45
Ionescu, Radu, Steriadi, omul şi opera (Centenar), nr. 1-2, pp. 37-38
Ionescu, Radu, Boris Caragea la 75 ani (Cronică), nr. 5, pp. 6-7
Ionescu, Radu, Iosif Iser (Centenar), nr. 12, pp. 18-21
Iovan, Ion, Cu şevaletul la Scorniceşti (Tabere) nr. 1-2, p. 19
Irimescu, Ion, Triumful muncii (Omagiu Partidului), nr. 5, p. 4
Ispir, Mihai, Municipala '80, nr. 3, pp. 9-16
Ispir, Mihai, Iazurile-Calica: a III-a ediţie, nr. 3, p. 32
Ispir, Mihai, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 19-20
Ispir, Mihai, Bursierii '80, nr. 5, p. 34
Ispir, Mihai, Chipuri enesciene în arta plastică românească (Centenar), nr. 8, pp. 13-17
Ispir, Mihai, Cenaclul Tineretului la Braşov, nr. 9, pp. 30-31
Istrati, Alexandru, Omagiu (Centenar Ressu), nr. 1-2, p. 28
Itu, Ion, Izvoare lirice (Cronica), nr. 1-2, p. 58

Jalea, Ion, Monumentala operă a partidului (Omagiu), nr. 5, pp. 3-4

Kazar, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 12, pp. 35-38

Lupu, Mircea, Repede privire asupra peisajului arhitectural contemporan, nr. 6, pp. 6-16

Myriam Marbé, Arhiva Brâncuşi, nr. 12, pp. 33-34
Marinescu, Constantin, Suceava: relatare despre prima tabără de design (Tabere), nr. 1-2, p. 18
Marinescu, Constantin, Design '81, nr. 9, p. 18
Mărginean, Viorel, Patosul luptei angajate (Omagiu Partidului), nr. 5, p. 5
Mezei József, László Moholy-Nagy într-o revistă din România (Antologie), (în rom. de Gheorghe Vida), nr. 5, pp. 28-32
Morărescu, Dragoş, Un xilograf necunoscut al lui Matei Basarab: arhimandritul Ioan, nr. 9, p. 3

Nanu, Adina, Ary Murnu (Centenar), nr. 9, pp. 34-35
Niţescu, Traian, Atitudinea scenografică (Ipoteze), nr. 1-2, pp. 62-64

Oprea, Viorel, Cîntarea României, nr. 8, pp. 2-4
Oroveanu, Anca, Marshall McLuhan (Biblioteca de artă), nr. 7, pp. 28-29

Pamfil, François, Sculptura în peisaj — cîteva consideraţii prozaice (Tabere), nr. 1-2, pp. 15-17
Pamfil, François, Romul Ladea — Note pentru un portret (Evocări), nr. 4, pp. 7-8
Pamfil, François, Nagy Albert — cuvintele picturii (Evocări), nr. 4, p. 10
Pamfil, François, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 20-21
Pamfil, François, Vasile Celmare — structura vocaţiei pentru monumental (Profil), nr. 8, pp. 8-12
Pamfil, François, Jurnalul galeriilor, nr. 8, pp. 36-40
Pamfil, François, Brăduţ Covaliu (Artişti şi ctitori de muzee), nr. 12, pp. 8-10
Papadima, Liviu, Marginalii la scrieri de Rudolf Arnheim (Cărţi/idei), nr. 5, p. 22
Paraschiv, Silvia, Constantin Bulat (Profil), nr. 10-11, pp. 32-33
Paraschiv, Silvia, Ioana Stepanov (Profil), nr. 10-11, p. 75
Pavel, Amelia, Apcar Baltazar (Cronică), nr. 5, pp. 19-20
Pavel, Amelia, Picasso (Centenar), nr. 12, pp. 27-29
Peleanu, Ion, Oraşul: între text şi cutie neagră (Cărţi/idei), nr. 5, pp. 23-24
Peleanu, Ion, Cincinat Sfinţescu — un precursor (Cărţi/idei), nr. 5, pp. 25-27
Peres, András, Locuinţa solară experimentală « Neptun 1 », nr. 5, p. 9
Petrescu, Paul, Artiştii plastici americani la lucru, la ei acasă (II), (Itinerar), nr. 1-2, pp. 70-71
Petrescu, Paul, Cultura populară la Dunărea de Jos (Studii), nr. 7, pp. 18-20
Petrescu, Paul, Artiştii americani la lucru, la ei acasă (III), (Itinerar), nr. 7, pp. 26-27
Petrescu, Paul, Costum şi civilizaţie (Cîntarea României), nr. 8, pp. 23-27
Petrescu, Paul, Omul şi lutul, nr. 10-11, pp. 10-11
Petrescu, Paul, Artiştii americani la lucru, la ei acasă (IV), (Itinerar), nr. 12, pp. 30-32
Pintilie, Andrei, Salonul naţional de grafică 1980 (Cronică), nr. 3, pp. 2-8
Pintilie, Andrei, O istorie socială a muzeelor (Cărţi/idei), nr. 3, p. 24
Pintilie, Andrei, Jurnalul galeriilor, nr. 4, pp. 35-36
Pintilie, Andrei, Chipurile victoriei, nr. 8, pp. 5-7
Pintilie, Andrei, Ion Minulescu şi artele plastice (Interferenţe), nr. 12, p. 20
Pleşu, Andrei, Acţiunea tabere (Colocviu), nr. 1-2, pp. 4, 5, 6
Pleşu, Andrei, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 17, 21, 24
Pleşu, Andrei, Amurgul zeilor... (Cronică), nr. 7, p. 17
Popa, Corina, Peisajul şi pictura lui Traian Brădean (Studii), nr. 8, pp. 20-22
Procopovici, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 1-2, pp. 76-80
Procopovici, Radu, Faptul publicitar, nr. 9, p. 14
Procopovici, Radu, Lucia Teodorescu Maftei (Profil), nr. 10-11, pp. 46-47
Procopovici, Radu, Cristina Popescu-Russu (Profil), nr. 10-11, p. 51
Procopovici, Radu, Silvia Radu (Profil), nr. 10-11, pp. 64-65
Procopovici, Radu, Alexandra Gheorghe, nr. 10-11, pp. 72-73
Prut, Constantin, Aurel Nedel (Cronică), nr. 3, p. 27

Redlow, Theodor, Despre nevoia de înfrunzire (Convorbire cu Wanda Mihuleac), nr. 3, pp. 35-36
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 3, pp. 37-40
Redlow, Theodor, Congruenţe (Convorbire cu Florin Maxa), nr. 6, pp. 29-30
Redlow, Theodor, Ieşirea din labirint (Convorbire cu Gheorghe Saru), nr. 7, p. 14
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 9, pp. 36-37
Redlow, Theodor, Cenaclul Tineretului, nr. 9, p. 38
Roman, Andrei, Raport, nr. 9, p. 13
Rotman, Liviu, Un personaj caragialesc: Bucureştii secolului al XIX-lea, nr. 5, pp. 10-13

Schöffer, Nicolas, Turnul solar, Sori (în româneşte de Alexandru Baciu), nr. 9, p. 16
Sfinţescu, Rodica, Proiect banal, nr. 6, p. 25
Stoica, Georgeta Arhitectură rurală elveţiană (Cronică), nr. 1-2, pp. 55-56
Stoica, Georgeta, Forţa tradiţiei (Cronică), nr. 1-2, p. 60
Stoichiţă, Victor Ieronim, Anastase Demian — un « scriptor » (Evocări), nr. 4, p. 9
Stoichiţă, Victor Ieronim, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 21-22
Stoichiţă, Victor Ieronim, Gianlorenzo Bernini: repere pentru o poetică barocă (Comemorări), nr. 8, pp. 28-31

Tătaru, Marius, Hobiţa: între oportunitatea unei opţiuni şi realizarea ei (Tabere), nr. 1-2, pp. 9-11
Tătaru, Marius, Prin ateliere clujene, nr. 4, pp. 22-23
Tătaru, Marius, Jurnalul galeriilor, nr. 6, pp. 36-37
Tătaru, Marius, Portrete ale Medeei (Cronică), nr. 7, p. 12
Teodorescu-Toboc, C., Ansamblul de la Tîrgu-Jiu — cîteva consideraţiuni (Arhiva Brâncuşi), nr. 3, p. 25
Titu, Alexandra, Jurnalul galeriilor, nr. 6, pp. 31-36
Titu, Alexandra, Ceramică şi design, nr. 10-11, pp. 22-26
Titu, Alexandra, Flaviu Dragomir (Profil), nr. 10-11, pp. 36-37
Titu, Alexandra, Dumitru Voicu (Profil), nr. 10-11, p. 67
Titu, Alexandra, Ion Berendea (Profil), nr. 10-11, pp. 70-71
Tugearu Ileana şi Monica Breazu, Reconsiderarea datării unui vechi monument de artă românească, nr. 3, p. 33

Vasiliu, Anca, Întoarcerea la peisaj (Cronică), nr. 6, p. 23
Vasiliu, Anca, Peisaj şi grădini brâncoveneşti, nr. 6, pp. 26-28
Vasiliu, Anca, De la somptuos la rustic, nr. 10-11, pp. 16-18
Vida, Gheorghe, Paralelă: Măgura — Căsoaia (Tabere), nr. 1-2, pp. 12-13
Vida, Gheorghe, Pictură contemporană maghiară (Cronică), nr. 1-2, pp. 53-54
Vida, Gheorghe, Artişti plastici din Serbia, nr. 3, pp. 28-29
Vida, Gheorghe, Din tradiţia şcolii clujene de artă, nr. 4, pp. 5-6
Vida, Gheorghe, Prin ateliere clujene, nr. 4, p. 24
Vida, Gheorghe, Alexandra Vasilichian, nr. 9, p. 27
Vida, Gheorghe, Marta Jakobovits (Profil), nr. 10-11, p. 40
Vlasiu, Ioana, Brâncuşi şi tema sărutului (Cărţi/idei), nr. 7, p. 25

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro